

الوحدة والتنوع

في الخزف العراقي المعاصر



تأليف ثامر الناصري



الوحدة والنوع

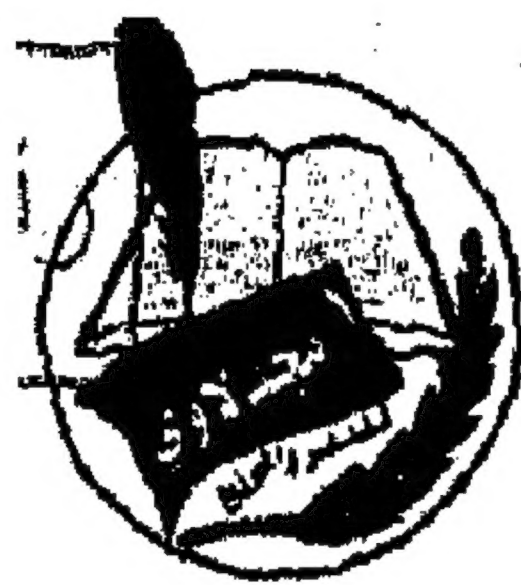
في الخراف العراقية المعاصرة

الوحدة والنوع

في الخزف العراقي المعاصر

تأليف

ثامر الناصري



حقوق التأليف محفوظة، ولا يجوز إعادة طبع هذا الكتاب أو أي جزء منه على أية هيئة أو بأية وسيلة إلا بإذن كتابي من المؤلف والناشر.

الطبعة الأولى

1427هـ - 2006م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى الدائرة الوطنية (2006/3/493)
رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر (2006/2/396)

745

الناصر، ثامر يوسف
الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر / ثامر يوسف
الناصر، ثامر يوسف: دار مجدلاوي، 2006.
() ص.
ر.أ: (2006/3/493)
الواصفات: / الفنون الزخرفية // العراق/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 9957-02-235-0 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11941

Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفون: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص. ب. ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

صورة الغلاف عمل للفنان ثامر الناصري.

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشره.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَإِذْ قُلْتُمْ يَمْوِسَىٰ لَنْ نُّصْبِرَ عَلَىٰ طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصِلِهَا﴾

صدق الله العظيم

[الآية 61 من سورة البقرة]

الأهداء

إلى :

توأم روحي... أخاً... وصديقاً... وإنساناً

معلمي الكبير وقدوتي...

يا من رحلت عني متوهجاً...

يا من تسمرت صورتك في حدقات عيوني

إلى الذي لا يغيب.. يرافقني كالخضور

ومتى ما أحسست انه غاب حقاً؟!!

... فتلك نهاية الدنيا....!

إليك...

يا من لا تتكرر بين الرجال

يا من علمتني كيف أكون لكي أكون

إليك

يا من جعلت من قلوب الطيبين سكناً

وللمظلومين والمحتاجين سنداً ووعاء

حبيبي ... عمري ... نور عيوني

أخي الحبيب... الحبيب... الحبيب...

الشهيد الخالد... رياض.. عبقاً وترحماً ووفاءً

أهدي هذا الجهد العلمي المتواضع

ثامر

المحتويات

المبحث الأول

11	مدخل إلى مفهوم الوحدة والتنوع في العمل الفني
11	الوحدة والتنوع في الفن - المفهوم
14	المرجع وأثره في الوحدة والتنوع
15	المنجز التشكيلي وسياقاته المرجعية
18	التكرارية في الوحدة
21	مصادر التناص مصادر متباينة فيها
24	الأسلوب السائد والأسلوب المغاير
28	الثابت
29	المتحول
32	الوحدة في فن بلاد وادي الرافدين
59	الخلاصة

المبحث الثاني

61	الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي
----	---------------------------------

المبحث الثالث

79	فن الخزف- التحولات السياقية من الوحدة إلى التنوع
86	التأسيس التاريخي للخزف العالمي الحديث

المبحث الرابع

99	الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر
----	---

المبحث الاول

مدخل الى مفهوم الوحدة والتنوع في العمل الفني

1- الوحدة والتنوع في الفن - المفهوم:

"تؤلف العناصر التشكيلية للفنون البصرية المفردات الأساسية التي يستخدمها الفنان ليشكل منها أياً من أعماله. لكن الطريقة التي ينظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني الواحد عن الآخر. يجمع الفنان بين العناصر من الكتلة والحجم والخطوط والنسيج الملصبي لينتج صورة تشبيهية، وفي حالة أخرى قد يجمع ذات العناصر بطريقة مختلفة كلياً لإنتاج شيء آخر".

فنقع في هذا السياق على تنوع كبير من المنجزات التشكيلية سواء بالمعنى التشبيهي أو الوظيفي أو التعبيري أو الجمال الذي يهدف إليه الفنان في الكثير من الآثار الفنية وتكون الأوجه التعبيرية والوصفية للعناصر محدودة، ففي بعضها تستخدم عناصر معينة باعتبارها أجزاء من عناصر سائدة تُشكّل وحدة جمالية، لكن من المهم أن تكون العناصر ذاتها موضع الاختبار باستمرار.

"فمن بين الإحتمالات الكثيرة التي تحدّد إطار الوحدة الجمالية، هي التنظيم الجمالي، فحين يتحقّق ذلك نكون بآزاء وحدة في العمل الفني، حيث تتحقّق الوحدة الجمالية حين تتلائم أجزاء الشيء الفني في نظام يمكن تبنيه،

فالنظام أو التنظيم للعناصر قد يبدو بسيطاً أو مُعقّداً، وقد يؤسّس على واحدة أو أكثر من الخصائص المُميّزة لهذه العناصر".

فقد توجد الوحدة حيث يتوقّع أن تكون قائمة (في التقابل أو التضاد) فإذا كان تكرار الخواص المتشابهة للعناصر التّشكيليّة ينتج وحدة، فالتقابل التناقضي يمكن أن يكون وسيلة لخلق التنوّع.

والوحدة بالطبع ليست خاصة بإنجاز العمل التّشكيلي الواحد في بناء وإنما في التشابه والتكرار للخصائص المشتركة للأعمال التي ينتجها عصر معين، فالوحدة خاصيّة كل فكر مرتبط بموضوعه، فوحدة أي فكر هي بالأساس وحدة موضوع، ثم يُسبّب هذا، وحدة منهجه، أما التعدّد فهو خاصيّة كل فكر غني، وكل فكر مرّن يسعى الى الإحاطة بكل مستويات موضوعه ومظاهر هذا الموضوع، إذاً الحقيقة لا توجد على نفس المظهر وتعدّد مستوياتها بتعدّد أوجه الموضوع ذاته، "والفكر المبدع الذي يلتزم موضوعه ووحدة منهجه، لكي لا يسقط في التوفيقية ويغرم في ذات الوقت بالتعدّد الذي يسمح له بأن يظل متحركاً ونشيطاً".

وعلى أساس من هذه المقولة سنكون أمام وحدتين متقابلتين، وحدة الموضوع ومستوى التعبير عنه، بإعتباره سلطة إنجاز للشكل الجمالي. فالموضوع الذي يعمّم في حقبة زمنية قد يغادرها في أخرى، ويصبح ليس ذات قيمة، وتاريخ الفن حافل بمثل هذا التوجّه، فعندما يكون الموضوع الديني السائد هو الموضوع في عصر النهضة مثلاً، تخرج الأشكال بوحدة كليّة سواء على صعيد التعبير أو الشكل (الأشكال 1 ، 2).



عمل للفنان رافائيل شكل
رلم (2)



عمل للفنان مايكل المجلو
شكل رقم (1)

وهذا ما يمكن أن نطلق عليه المهيمنة التي تحدّد مسار الفن وتؤكد وحدته، وهناك يتضح إن الوسائل الفنية ليست ثابتة قطعاً، ويمكن أن ينتقل إرادياً في اللعبة الفنية، فقيمتها ومعناها يتغيران بتغيير الزمن والسياق أيضاً، فالمهيمنة "هي المكوّن البؤري في العمل الفني فهي تحكم المكونات الباقية وتحددها وتحولها".

"يؤكد بوكاسين على الجانب غير الآلي لهذه النظرة إلى البنية الفنية، إذ توفر المهيمنة بالبنية الفنية للعمل بؤرة بلورته، وتُسهّل وحدته أو صيغته (نظامه الكلي) وقد تضمنت فكرة التغريب، التغيير والتطور التاريخي".

وعليه فإن الفن في حقبة معينة حقائق تربطه في قانون واحد، وما تاريخ الفن إلا ثورة دائمة، فكل تطور جديد هو محاولة (لصد) يد الألفه الميئة والاستجابة الاعتيادية.

إن هذه الفكرة الحركية عن (المهيمنة) وفرت طريقة لتفسير الفن، فالصورة تتغير وتتطور، ليس عشوائياً بل نتيجة تغير المهيمنة، أي إن هناك

تحوّلاً متواصلاً في العلاقات المتبادلة بين مختلف العناصر في النسق التشكيلي.

إن الفكرة المثيرة القائلة بأن الجماليّة السائدة في فترات معينة قد تتحكّم بها مهيمنة تستمد نفسها من النظام اللا - فني - وتظهر آنذاك بفعل عوامل مرجعيّة دينيّة اجتماعيّة أو فلسفيّة. وبفعل المرجع تسود في حقبة زمنية مهيمنة ذات طابع محمول على فكرة ما.

2- المرجع وأثره في الوحدة والتنوع:

إن الخطاب التشكيلي هو دائماً بصدد قول شيء معين، وإن هذا الشيء الذي هو موضوع الخطاب، يمكن أن يكون واقعاً مادياً أو واقعاً مجتمعاً أو كياناً ميثالوجياً، ذلك إن تظاهر الحياة عند شخص معين تُشكّل بالنسبة لنا وجوداً موضوعياً أي في الخارج وفي إستقلال عنا، وهكذا فإن هذه المظاهر تُشكّل جزءاً كاملاً من الواقع الذي نحاول أن نتعرّفه.

فالمن إما أن يكون صورة عن الواقع وتخلّقها أو ينعكس فيها انعكاساً كأنطباع شيء ما على صفحة مرآة، "وأما أن يكون نسق للعمليات وحركتها لإحداث صورة عن الواقع، وأما إنه عبارة عن نشاط يعكس أثره".

إن نزعة إعادة المرجع ومطابقته أو الإختلاف معه، لها حق الأسبقية في تكوين الوحدة بحيث إن الأخذ بالنظرية القائلة إن الفن البعيد عن الحياة وعن الطبيعة هو الذي له الأولويّة وقد يصبح أمراً تتزايد صعوبته، ومع إن الموضوع غير معني في تأريخيّة الأشكال الفنيّة، إلا إن ذلك لا يمنع من

المرور على بعض الجوانب التاريخية التي تعيننا على فهم الوحدة ومن ثم الخطاب وصولاً الى الهدف الأهم.

وعليه، نقع في عصور ما قبل التاريخ على أسلوب هندسي، يُعطي إنطباعاتاً بالبدائية أقوى بكثير ويكشف عن وحدة الرؤية الهندسية في العصور الغابرة من التاريخ، هذه الوحدة ذاتها التي ستميّز التطور الذي مر به الفن في العصور الحديثة، رغم إختلاف صيورتها من مظاهرها الغريزية والإخلاص الحر للطبيعة الى أسلوب أكثر مرونة قد يصل حد الإنطباعية".

تدل هذه العملية في تأثير المرجع الواحد، الوحدة التشكيلية في أزمان مختلفة وهي نتاج للمعرفة في الطريقة التي يمكن بها إعطاء الإنطباع البصري النهائي، ويرتفع الأداء من عصر الى عصر تحكمه وحدة الموضوع وفلسفة الصورة، بمعنى ان المرجع يتحكم في الصيرورة ويعمل على تفعيل التكرارية بين الحقب وأشكال الفن فيها.

3- المنجز التشكيلي وسياقاته المرجعية:

يمكن عدّ العمل الفني رسالة فيها الكثير من الشفرات التي تتحدّد وتتكشف من خلال السياق الذي يحكم تلك الرسائل بنظام يرتّب وحداته المختلفة المستندة الى التركيب والتوزيع في وحدات العمل الفني، والتي يمكن تشبيهها بقوانين تركيب الكلمات في جمل وكذلك قوانين الملابس والأكل وإشارات المرور.... الخ، حيث تخضع كل هذه الامور الى قواعد وقوانين تسير وفقاً لها. "فالسّياق كما عرفه بعض الباحثين في اللغة بأنه دراسة الكلمة داخل التركيب والتشكيل الذي ترد فيه اذ لا يظهر معنى الكلمة الحقيقي ولا تتحدّد دلالاتها إلا من خلال السّياق بظروفه المختلفة"، والسّياق في العمل الفني يقع

بين مجموعة رموز مختلفة لها وظائف متعددة، ومعتمدة على التكيف والتبادل بين وحدات العمل الفني الذي يستند الى قاعدة الوحدات السياقية المتجاورة، والتي تقوم على مجموعة من العلاقات، تحكم تلك الوحدات التي تشمل:

1. التضامن الذي يحدث عندما تقتضي الوحدات بعضها بالضرورة والتبادل.

2. الضم والتوفيق، ويتم عندما لا تؤدي إحداها بالضرورة الى الأخرى وعليه فإن الوصول الى الوحدات السياقية المتجاورة لا يمكن أن يتم إلا عن طريق فك هذه الوحدات وتركيبها للحصول على الدلالة.. عندما توافق الدوال حاملة المعنى مع المدلولات الموجودة في نص العمل الفني، كونها تعتمد على التماسك والتجاور بين هذه الوحدات التي تلعب دوراً كبيراً في إستدراج الدلالة، "وتؤدي الى إنتاج نص متماسك تشغل فيه الوحدات السياقية لتؤدي وظيفة تواصلية".

يتبلور المعنى والدلالة في العمل الفني من خلال التغيرات والتحولات التي تحدث داخل النص الفني والتي تستند إلى نمطين من العلاقات الاستبدالية، والعلامات الاندماجية وكلا هذين النمطين من العلاقات، يؤدي الى إمكانية تبادل المواقع بين الدال والمدلول، بحيث يصبح الدال مدلولاً ويصبح المدلول دالاً، وعلى هذا الأساس فإن وحدات العمل الفني يكون فيها "دال واحد له مدلولان، أحدهما أولي والثاني مجازي، والشكل البلاغي يفترض مدلولاً يمكن أن يُشار اليه بدالين أحدهما حقيقي والآخر تصويري".

عند دراسة العلامات "لابد من التركيز على السياق الداخلي الذاتي في العمل الفني أكثر من الخارجي الذي يكون تابعاً ثانوياً يكاد يندمج الإهتمام به". فهذا السياق يعطي الاضائة المقصودة لأي نص يدخل فيه بحيث يصبح العمل الفني متماسكاً ومفهوماً لدى المتلقي، كون هذا الشكل أساساً متكاملأً بفعل وجود قوانين وقواعد تتضمنها الأجزاء المكونة للكل.

ان أي علامة أو مفردة أياً كانت تخلص من الدلالة خارج السياق الذي وضعت وفقه، فالسياق هو الذي يحدد قيمة الكلمة او المفردة وبما أن لكل مفردة وعلامة معاني ومضامين ودلالات لا تنتهي، أذاً فإن السياق الذي ينتج العمل هو مَنْ يفرض قيمة واحدة بعينها بالرغم من تعدد الدلالات التي في وسعها أن تدل عليها"، فالعلامة تؤدي دلالتها ومعناها من خلال العلاقة التي تربطها مع الوحدات والعلامات الأخرى ضمن الشكل الواحد، فالسياق هو وحدة يستطيع ان يحدد المعنى، وبالتالي نتعرف على كيفية توظيفها في خدمة الغرض المطلوب، ولأن السياق هو الذي يحكم العلامة في أي عمل فني فإنه لا معنى للعلامة، إلا عندما تتدرج وتوظف ضمن أجزاء الشكل فيحكمها نظام سياقي يتجاور مع العناصر الأخرى داخله، ومن خلال هذه العلاقات تنتج دلالات من اجتماع الدال بالمدلول ويوجد المرجع الذي يمكن الوقوف عليه بعد استقرار المنجز الفني التشكيلي.

يحكم السياق في أي شكل مجموعة علاقات بين نسيج العلامات المتوافقة والمتطابقة او المختلفة او المتضادة "التي تؤدي الى نشأة شبكة من القرائن السياقية التي يتم من خلالها توظيف المعنى المراد" ويظهر المعنى من خلال السياق في العمل الفني من خلال نوعين: السياق الظاهري والسياق الداخلي، وعادة يكون الاتحاد بينهما، بحيث يعتمد في هذه الحالة على مقدار الترابط

بين العلاقات في مكونات عناصر الشكل الواحد وهذين النوعين يظهران في كل انواع السياق وتقسيماته الأربعة:

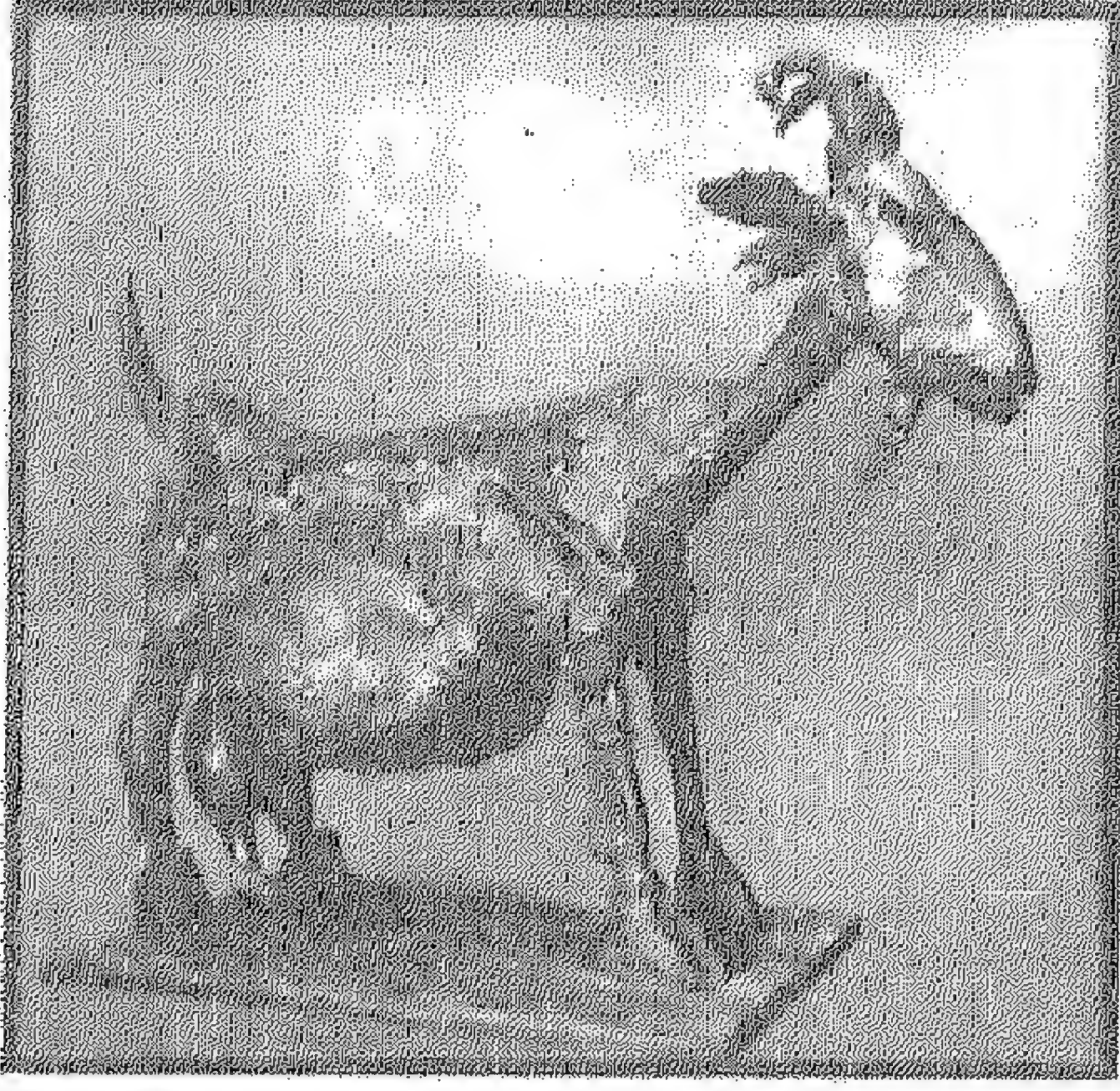
1. السياق اللغوي الذي يرتبط بنظام اللغة وكلماتها وترتيباتها المختلفة.
2. السياق العاطفي ويرتبط بدرجات الانفعال.
3. سياق الموقف ويقصد به الموقف الخارجي الذي يمكن ان تقع فيه الكلمة.
4. السياق الثقافي وهو يمثل انتماء اصناف الناس الى الثقافات المختلفة.

تأسيساً على ما تقدم، يتضح ان السياق يلعب دوراً هاماً ومؤثراً في العمل الفني بكل أنواعه، فهو الذي يضيء الظلمة والغموض داخل بنية الشكل الفني، من خلال إبراز وسائله الدلالية التي يحملها وبالتالي ينقل لنا الرسالة التي تحمل العديد من الشفرات والرموز التي تكشف عن معانيها بفضل الوحدات السياقية المتنوعة التي تعد بحد ذاتها مفاتيح لكل الشفرات والرموز لتمكنها من الوصول الى المتلقي بصورة منطقية وواضحة "فلسياق كل الفضل في تحديد معنى العلامات، وتخبرنا الدلالة التي يقصدها النص، كونه ذا علاقة مباشرة بصياغة وإخراج كافة الخصائص والسمات والعناصر المشتركة في البناء الفني".

4- التكرارية في الوحدة:

عندما نقوم بفحص الانتاج الفني لحقبة زمنية او لحقبة تشترك في المفهوم والبنية فأنا نتلمس نوعاً من التكرار والإعادة، فإن التكرار يصبح ممكناً فقط، إذا كانت هناك وحدة من شأنها أن تكون متشابهة ومختلفة في بعض العناصر حتى تحتل مكان وحدة أخرى وان تملأ فراغاً أو نقصاً نشأ

نتيجة غيابها، كما تأتي لاكماله أو سدّ غيابه.. ففي تلك اللحظة تكون الوحدة الإضافية هي تكرير للوحدة الغائبة ونائبة عنها كما تكون في الوقت نفسه وحدة مغايرة مختلفة عما تتوب عنه وحدة تغيير بي كل، ما جاءت لتحل محله. في الفن الرافديني يمكن أن نجد تمثالاً أو حتّى فخارياً يُمثّل حيواناً، هو ذاته في ملامحه في النحت المعاصر (الشكل 3 ، 4).



عمل للفنان-بيكاسو
(عرة) من كتاب خاص عن أعماله
شكل رقم (4)



احد الاعمال الرافدينية
(كيش من الوركاء)
شكل رقم (3)

فلاشتراك في الهوية (الجنس) و(النوع) و(الموضوع) تُفَعِّلُ فكرة التكرارية كأساس أو أصل الهوية، فلا يمكن أن يتم تحديد معرفة الشيء نفسه ما لم يحتفظ لنفسه ببقية تشبّهه من الآخر الذي يرتبط معه في بنية ضمنية، ولما كانت التكرارية هي هذه العلاقة الصغرى للمشابهة فإن الشيء نفسه في (الهوية) إذ لابد أن يقبل التكرار والمعرفة على الرغم من التغيير الذي يحدثه التكرار، ولذلك لابد أن تكون التكرارية هي أساس الهوية والمثلية.

إن التكرار في الوحدة يعتمد على إدراك علاقات المشابهة بين الأعمال الفنية في الهوية الجامعة، لكن هذه العلاقات نفسها تعتمد في هويتها على سياق أو أحداث حقيقية متعددة وأهمها: مناطق التشابه في الشكل الفني.

"وفي الخزف نجد تناظرات وتقابلات هي رغم بساطتها وعدم تعقيدها إلا أنها لا تقبل التجزئة ولا الاختلاف ولا التعدد".

إن هذا النوع من الفن عمل على إنجاز تناس في مسيرته، لكنه تناس محدود، نظراً لطبيعة إنجازاته التي تختلف في الإستعارة والتنفيد... بإختصار هي أكثر محدودية لأسباب سنأتي الى ذكرها لاحقاً.

إن لفن الخزف لغة جمعيّة في ذاتها وفي تعبيرها وتتطوي على عدد معين من العوامل الجماليّة - في الكتلة، والإيقاع، والرمز والتي لا يشترك بها تماماً مع لغات فنون أخرى.

"لذلك فأننا نقع على تناس واضح المعالم في مسيرته التاريخية، وذلك بالغاء الحدود بين الأشكال في حقبة متعددة.. حتى تذوب الأشكال الجديدة موظفة ومذابة في القدم، وتنتفتح على آفاق دينية وأسطورية وتاريخية مما يجعل الأعمال الحديثة ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث ودلالة. فيصبح العمل حافلاً بالدلالات والمعاني".

فالعمل الفني يُعدّ عملاً يأتي في لحظة فردية خاصة وهو في أوج توتره وغناه وهذه اللحظة (لحظة الإبداع) تتصل باللحظات الفردية المترامية الأخرى. وعليه فإن نص العمل أو (العمل - النص) هو إناء يحوي بشكل أو آخر أصداً نصوص أخرى.

إذا الفنّان يتفاعل ويتأثر بترائه وبثقافته ويبني عليها عمله الفني مع سياق الأعمال السائدة... ورغم تفرّد الفنّان بأسلوبه فإنه لا بد أن تترشح الأعمال التي سبقته في أعماله ويكون صدى تكرارها.

قد نجد أعمالاً فنيّة عراقية في الخزف المعاصر مُخبئاً فيها ذات الفن في بلاد وادي الرافدين أو أعمال الفنون الإسلاميّة (الشكال 5 ، 6).



عمل فخاري حديث
شكل رقم (6)

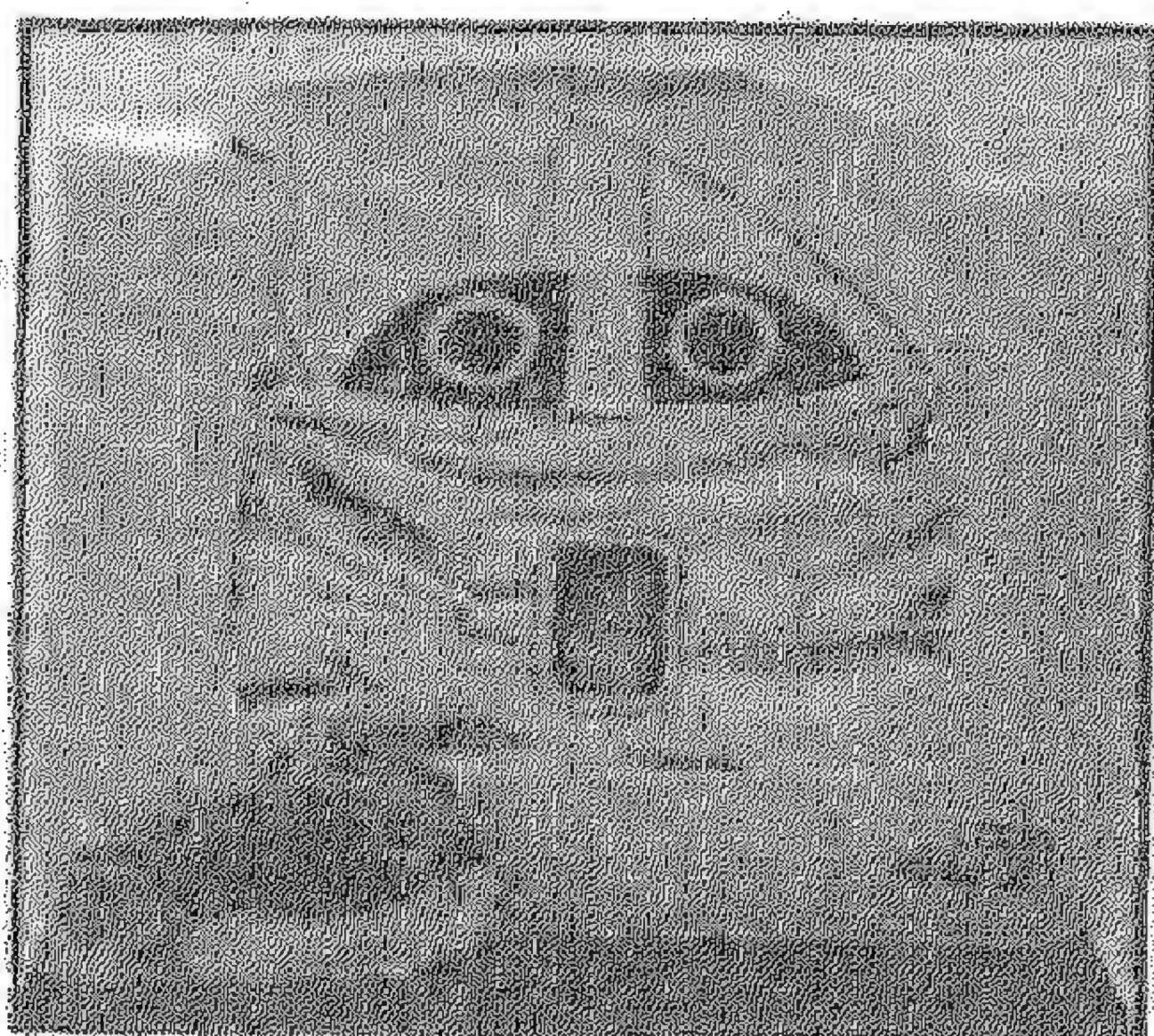


عمل قديم من الرافدين
المصر السومري
شكل رقم (5)

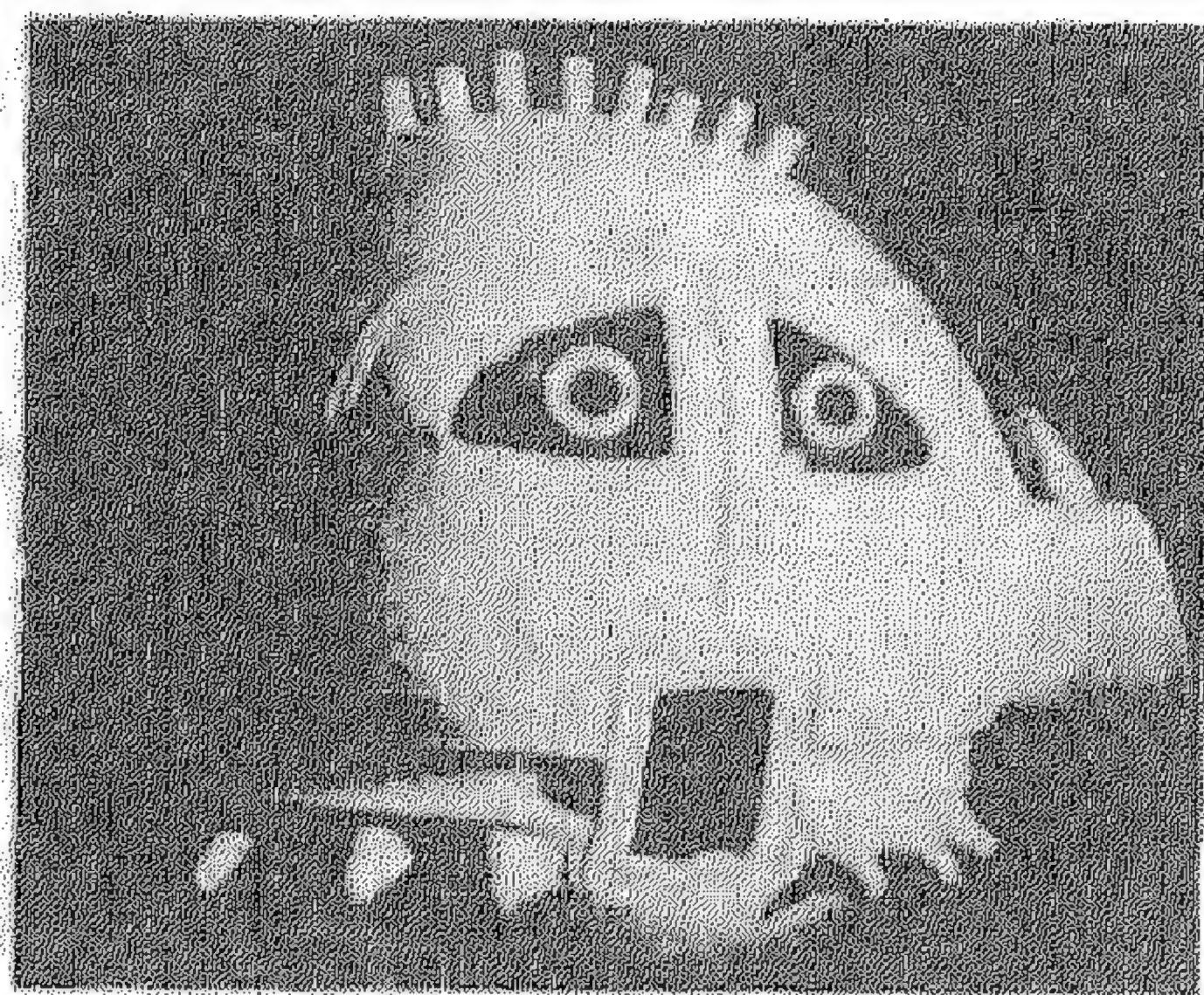
مصادر التناص مصادر متباينة فيها:

- المصادر الفردية: ويكون فيها التأثير طبعياً وتلقائياً وهو ما يسمى بالذاكرة أو الموروث العام كما في الشكل البشري أو الحيواني الأسطوري الذي تأثر بإعائه الكثير من الفنانين العراقيين في النحت والرسم والخزف.

- المصادر اللازمة: وتكون داخلية تتعلق بالتناص الواقع في نتاج الفنان نفسه مثل أعمال سعد شاكر (التشابه الحاصل بين الاعمال) (الشكال 7 ، 8).



شكل رقم
(8)



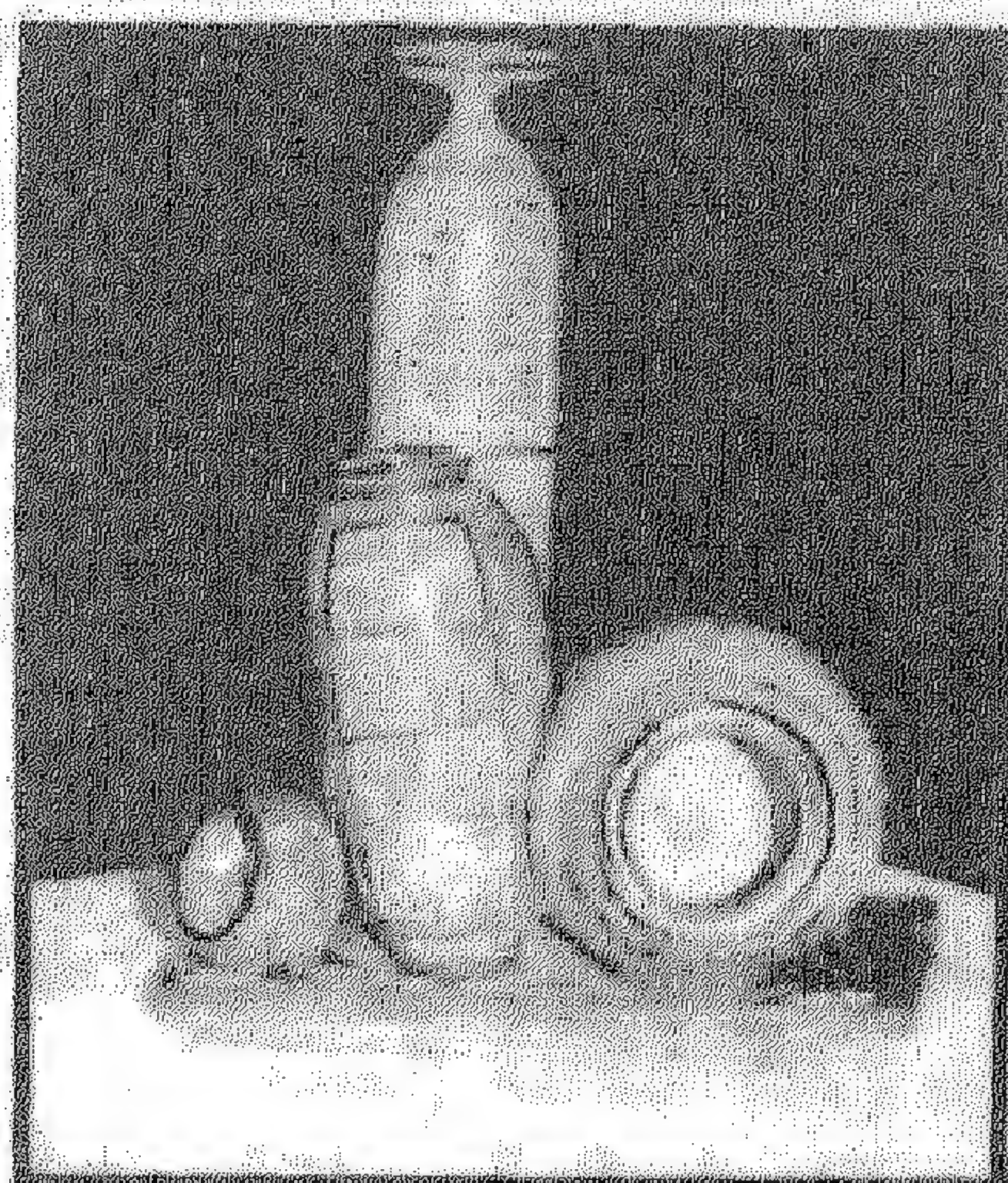
شكل رقم
(7)

- المصادر الطوعية: وهي اختيارية وتشير الى ما يطلبه الفنان متعمداً مع أعمال متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها..

كالاعمال التي تستعير الحروف العربية في تشكيلها الاشكال
(9 ، 10).



عمل للفنان ماهر السامرائي
شكل رقم (10)



عمل للفنان ماهر السامرائي
شكل رقم (9)

اما توظيف التناس فيكون حسب الاتي:

التناس الظاهر: ويدخل ضمنه الإقتباس والتضمين ويسمى التناس الواعي او الشعوري.

التناس اللاشعوري: (تناس الخفاء) ويكون فيه المؤلف أو الفنان غير واع بحضور شكل معين في الشكل الذي رسمه".

وعليه يرى المؤلف إن إستثمار بعض المفاهيم في دراسة فن الخزف أمر مهم للاحاطة بمفهوم الوحدة والتنوع في هذا الفن.

فالوحدة مفهوما ترتبط بسياقات مختلفة لتكوينها أو وجودها، أما التنوع فإنه الإنحراف أو الإنكسار الذي سينفجر في زمان أو مكان معين والعامل على خلخلة سياق الوحدة، ومن المهم هنا الإشارة الى تفعيل هذه المفاهيم في قراءة الانتاج الفني ويتطلب ذلك بالطبع دراسة الأساليب للوقوف على احصاء منهجي لعناصر الوحدة والتنوع معاً.

اما التكرارية: فهي (قابلية التكرار والاسترجاع) وهي ترتبط بـ (تكرارية الاصل) تماماً مثل اعتماد الأثر على أثر، (اصل)، ومثل اعتماد الاختلاف على إختلاف (اصل) والتكرار المؤلف هو دائماً وتكرار لوحدة او لحظة او حالة سابقة، ولكن على المرء أن يدرك إن ما هو سابق ايضاً يعتمد على إمكانية التكرار، فما لا يقبل التكرار، لايمكن ان يكون". وعليه مهما تنوعت فرصة التكرار فانها تحيل على ذاكرة.

والتكرارية في النحت الخزفي هي مواصلة السياق السابق وتنقله من جيل الى آخر أو من فنان الى آخر.

الاسلوب السائد والاسلوب المغاير:

هو ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة اخرى، ويكون الاسلوب أحياناً نوعين: اسلوب فرد واسلوب حقبة.

إن اسلوب الفنان نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته هو، دون تقليد سواء، لأن كل اسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره الى الأشياء وتفسيرها، وطبيعة إنفعالاته الذاتية هي اساس تكوين الاسلوب، وفي تطور دراسة الاسلوب الفردي نجد إمتدادها الى اسلوب الفترة بكاملها، ومن ناحية أخرى يتفق على اسلوب الفترة، وتؤلفه أشد العقول الأدبية أصالة في أكثر لحظاتها قوة، وفي دراسة الفترة نستطيع أن نتوصل الى ذلك التجريد غير الواضح والمتناقض ذاتياً الى فكر العصر. فالاسلوب إذن يصبح إضافة يقوم بوظيفة لا تتصل بالجمال، بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير، كما يرى (ستندال) وهو زينة وجمالية، ومعنى هذا انه سلم بوجود فكر معين قبل تجسيده في كلمات، ولا يكفي أن نعتبر الاسلوب إذا تحدثنا مجازياً، الخط اليدوي الشخصي للفنان وأن نبخته كما يبحث دارس خطوط الخط الفعلي للكاتب ومحلل الاسلوب الأدبي، وإنما يدرس الأعمال الفنية، وليس أنماطاً متنوعة من الشخصية الإنسانية، وإذا كانت هذه الأعمال نتاج مزاج خاص فإنها تكون ذات أهمية هامشية وهناك بعض العناصر الشخصية قد يكون لها أثر في الاسلوب، أولاً: الطين، ثانياً: أثر البيئة، ثالثاً: الثقافة والتربية، رابعاً: الابتكار.

فالإسلوب بأية حال زينة وليس زخرفاً كما يعتقد بعض الناس، كما إنه ليس مسألة تكنيك، إنه مثل اللون في الرسم، له خاصية الرؤية التي تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه.

لغة تتميز بالإكتفاء الذاتي، وتتغرس جذورها في إسطورة المؤلف الذاتية السرية وفي هذه الحالة شبه المادية للكلمة حيث يتشكل أول زوج من المفردات والأشياء وتنهض الموضوعات الفعلية العظمى مرة واحدة لتكتسب وجودها.

قال (أوفمان) عن الإسلوب بأنه محصلة مجموعة من الاختبارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل، وهو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب، ويرى (ريفارتير) بأنه إذا كانت مهمة عالم اللغة تنحصر في الإمساك بجميع ملامح القول دون إستثناء، فإن دارس الإسلوب ينبغي له أن يتعمق كثيراً بتلك الملامح التي تنقل المقاصد الواعية للمؤلف مما لا يعني إن وعي المؤلف يشتمل كل ملامح القول. والحالة فإنه يحمل مزايا منها إنه يتفق تماماً مع التميز اللغوي القائم بين اللغة والكلام، فالإسلوب يعدّ مظهراً من مظاهر الكلام دون أن يفقد علاقته باللغة التي يختار من رصيدها وقد عرفه (هنري شوك) بأنه: خط من الدفاعات أو سلسلة أشبه ما تكون بسلسلة جبال الهملايا التي تتألف من أعظم ما عُرف من النُصب الأثرية طوال العصور التاريخية أو بالأحرى محك القيمة ومعيارها" وفي الأدب العربي اختلفت التعريفات باختلاف العصور وأخرها تعريف (على الجارم ومصطفى أمين) في كتابهما (البلاغة الواضحة) بأنه المعنى المصوغ في الفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام وأفضل في نفوس

سامعيه وقسماه الى أسلوب علمي يتسم بالمنطق والوضوح، وعدم إستعماله المجازات والمحسنات وإسلوب أدبي يمتاز بالخيال الرائع والتصوير الدقيق، وتلمس اوجه الشبه بين الاشياء المتباعدة وإسلوب خطابي يمتاز بالتكرار وإستعمال المرادفات وضرب الأمثال".

وعليه فإننا أمام أساليب مختلفة، ومظاهر هذا الاختلاف كثيرة فهناك ما يعزى الى إختلاف الصنعة ومقدار الملازمة بين الأشكال ومعانيها وتركيبها - ولكنها في الواقع مظاهر تطبيقية لأحد هذين السببين.

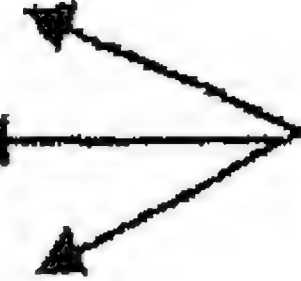
فالموضوع هو الباب الاول الذي يقوم عليه الإختلاف، ويراد بالموضوع الفن الذي يختاره الفنان ليعبر به عما في نفسه، في الطين أو الحجر أو الزيت... الخ، فكل فن أسلوبه الخاص الذي يلائم الطبيعة.

أما الموضوع الذي يهيمن على تكوين الإسلوب فإنه يحدد أيضاً إسلوب حقبة و... (سنعرض ذلك مفصلاً عند تناول الخزف في حقبة مختلفة). وإسلوب فنانيين داخل الحقبة. مما يساعد على فهم الكليات، والوحدة التي تجمع الفن داخلها. ولكن يمكن أن نقع على أساليب متنوعة في ذات الحقبة.

إن ذلك يرجع الى إختلاف الفنانين من حيث أذواقهم ومواهبهم الفعلية ودرجة إنفعالهم. وطرق تصويرهم.

هنا نلاحظ إن الأساليب تنقسم على وفق الموضوع كالآتي:

رسوم الايقونات والصور

الاساليب من حيث الموضوع توضيحي  الفنون التي تشير الى حدث بذاته

الفنون التي تعبر عن طريق النقل الحرفي

تعبري  فنون تشير وتعبر عن طرق منظومة رمزية

تجريدي  تحاول تفعيل الاشكال الهندسية والتجريدية وتحريفها.

هذا التقسيم يحيلنا موضوعياً الى الجهاز المفهومي الذي يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الفنية عامة، والتي تتسم بجملة من الخواص.

من أهمها المرونة، والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء الى الكل ومن السطح الى العمق والتداخل في تكوين شبكة الدلالة وكل ذلك يتمثل بما يلي:

1. درجة الايقاع: التي تسود الحقبة الواحدة.
2. الدرجة الجمالية: التي تحدد كثافة الابتعاد او الإقتراب من المضمون.
3. درجة التشئت: تُعتبر تصعيداً لما يسبقها في هذا السلم، وهي ذات خاصية توزيعية بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، وتتصل بمعيار الوحدة والتعدد الصوري.
4. درجة التجريد: وهي المتصلة بدرجة الحسية، وهي محصلة مركبة للدرجات التي تسبقها. إضافة لإرتباطها بمعامل جديد لم تتمكن الدرجات السابقة من أدائه بشكل مباشر.

فكلما كانت درجة الإيقاع خارجياً والدرجة الجمالية تشارف على التلاشي ودرجة التشبث تذهب الى الكم، تكون غلبة التجريد بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة....".

الثابت

الثابت هو الشكل (النظام) وتقنياته في البنى الصغيرة المكونة لنظام الفن العالمي، والمتحول هو (المتغير) في محتواه أو المحتوى وعليه فإن فهم الجدل بين الشكل والمحتوى ضروري لتكوين المعرفة النقدية لصيرورة هذا الجدل، والسؤال هنا كيف يعمل السياق في فترة حضارية معينة، وتصبح عملية التحول حقيقية مع ثبات أنساقها في وحدة نظام ثابتة؟ فالحضارة الراقدينية (السومرية) مثلاً لها عناصرها الخاصة، نجدها في البنية السومرية الكبرى، ولكن هناك قابلية للتحول في تلك الأنظمة، فأى خلل في أي نظام من الأنظمة (سيئاً سلباً) أو (يتسبب إيجاباً) حسب التغير وإنه سيعمل على التحول من نظام الى آخر فتتحرف البنية باتجاه التسيد، أو باتجاه التلكؤ، وبذلك يحدث انقلاباً أو تغييراً في البنية، دون الخروج عن نسقهما، وهي تعمل بتحولاتها ضمن ذلك النسق.

ان المسألة الجوهرية هي تحديد التحويلات المنطقية التي يمكن أن تربط مختلف النظم الحضارية وأيجاد علائق بين البنى في توحيد أنظمتها وأنساقها في بنية كبرى، ولأهمية بنية الفن في رصد التحويلات فهي بنية شكلية ظاهرة للمحسوس، وإن أثر تلك التبدلات والتحويلات (تكون واضحة) في الشكل الفني، وسيظهر الاختلاف في الشكل المنجز.

ويتحول الشكل الى آخر، فأي تلكؤ في النظام الديني مثلاً يؤثر على النظام الملكي بالمقابل، فيبرز النظام الملكي ويتسدد، وتظهر الأشكال الفنية مفعمة بالتمثيلات الملكية المختلفة، ويختفي أو يضمّر الدين أو الطقوس الألوهية، ويظل التشخيص للملك مثلاً، وهكذا باقي الأنظمة بالتقابل والعلاقات، إن الجانب العلمي للفكر ينطوي على الفعل الذي يحوي الأشياء أو الحالات والعمليات الفكرية التي هي في الأساس أنساق للتحوّلات.

وقد تتغير الأعمال الخزفية وتتحوّل، ولكن القوانين المتحكّمة والتي تُوجّه تلك التحوّلات التكوينية ثابتة مستقرة، وتتوجه تلك التحوّلات في نظام تحكّمة قوانينها، فالتحوّل والانتظام يتبادلان في التجديد والتشكيل والانتظام غير المخترق للحدود والقوانين.

والضبط يظهر في الأبحاث المتعلقة مثلاً (بالمقارنة الاجتماعية)، فالمجموعات الاجتماعية دينامية (كما هو الفن) فهي مواضيع تحويلات وضبطها الذاتي يُعبّر عنه بالضغط والضوابط والقواعد المفروضة من قبل الجماعة يرافق التحوّلات في الفنون الراقية انتظام ذاتي متعلق بأعراف وقوانين وقواعد تشكل ضغوطاً تُوجّه الأعمال الفنية في تحولاتها، إن ذلك النسق الذاتي الذي يميزها يؤدي الى الحفاظ عليها والى نوع من الإنغلاق، فالتحوّلات اللازمة لا تؤدي الى خروج حدودها وما يتولّد منها هي عناصر تنتمي دائماً الى قوانينها.

المُتحوّل:

ففي كل عصر تُكسر الوقائع التصويرية، الثقل الرمزي والمرجعي بالتمظهر المتعسف، والذي يهنا هنا القول إن الفن لم يكن أبداً مغلقاً في

جمودية ثقافية أو نفسية، لهذا أثبت الفن وعبر تاريخه بالإختلاف من خلال تهديم التجربة العادية والإدراك الواعي، لذا فهو لم يخضع مطلقاً الى معيار جمالي محدد كقيمة يحس ويطلب بها الوعي في فترة تاريخية.

يحولنا مفهوم التحول الى أن في عالم الفنان توجد لقاءات غير منتظمة تُكسر وتُحصّن الإدراك، وإصطلاحات المعرفة التي تزعم اليقين.. هذه السلطة للفن درسها (فيلا سكينز) مثلاً في (الوحدة والوصيفات) حيث دمج البعد الاحتجاجي للتصوير بمعزل عن فخ التمثيلية ومستلزمات المشاركين ومغامرة الذوق الجماعي.

هكذا يكون رهان الفن في زعزعة محاولات الإختزال والتماهي الذي يجعل من عالم الفن التشكيلي عالماً سردياً، وهكذا كانت فرصة الثورات الشكلية، شكلية ومختلفة.. هذا التحدي المتمثل في إختلاف طرائق العرض ووسائل التعبير في الخزف بخصوصيته، هو حدث عابر في التاريخ، لهذا فإن قوته ستكون أكثر عنفاً وتهديماً فيما بعد، لأنها لا تكمن في غاية تعليمية أو وظائفية، بل في قدرته على إحداث إحساسات تززع كل يقين عن أشكال الخزف الثابتة وقبلها أشكال النحت وذلك بواسطة تشكله التوئمي بين فنيين. ويكون عندئذ مطالباً باستقلاليته بعيداً عن حالة الإنعكاس لتحولات علاقات الإنتاج ووسائلها.

كل فنان على وفق ما تقدم - يفكر وينتج إنطلاقاً مما هو، وما هو كذات فاعلة. مغايرة بالضرورة، لما هو غيره، قديماً أو معاصراً. يعني بأن له طريقته المختلفة والتميّزة، في إستخدام خامات وعناصر وإستعارات الفن، فبهذه الطريقة ينتج أسلوبه الخاص، أو يكشف عن فضائه الجمالي وأفقه

الدلالي. ويكون في هذا الاتجاه فناناً متميزاً أو ملائماً بين فناني عصره. وبينه وبين الموروث في الفن.

لكن ينبغي أولاً أن نسأل ماذا يعني الموروث، هل الإبداع أم المبدع؟ هل هي الأشكال أم المواد؟ هل هو الذات أم الموضوع؟ أم هو هذا كله، وكيف؟.

إنها أسئلة تدفعنا إلى أخرى تفرعية لكي نحيط بالإشكالية التي تتطوي عليها وحدة الفن أو تنوعه.

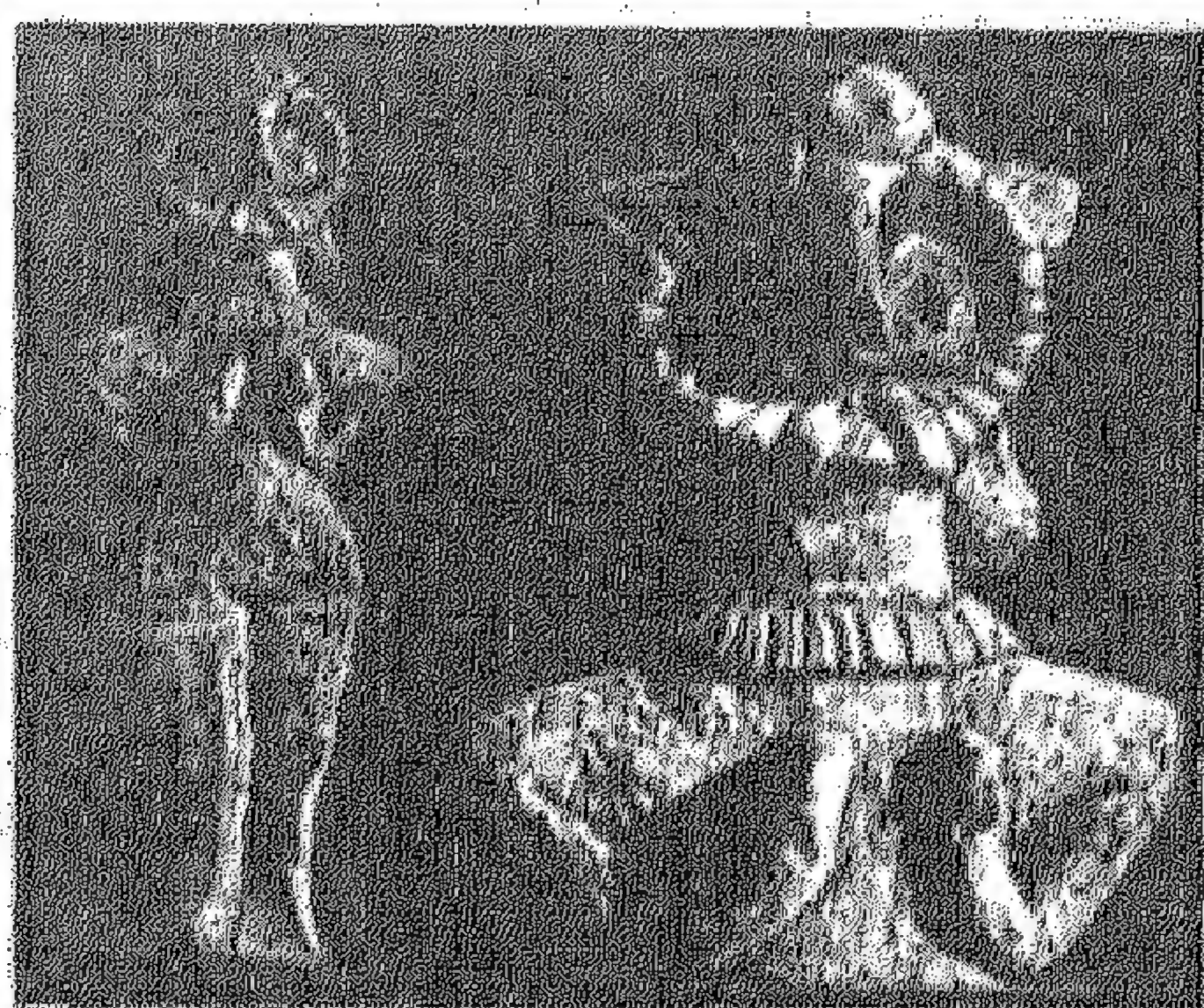
فهل الموروث الإنساني في الفن هو مجموعة محددة من الفنانين وحينذاك هل تعني العلاقة بالموروث تقليد هؤلاء الفنانين وإتباعهم في نهجهم الفني؟ رغم أنهم أفراد متباينون متباعدون تاريخياً وفنياً، وكيف نوحدهم في وحدة كلية تجعل منهم هوية واحدة ذات معيار خاص.

لعل الأثر قد قُسم إلى مراحل معينة، ونعني بها إنجازات فنية خاصة يمكن أن يطلق على بعضها بالثابت، إذ يرتبط الفنانون في أحيان كثيرة بخصائص جوهرية للمرحلة أو المراحل.

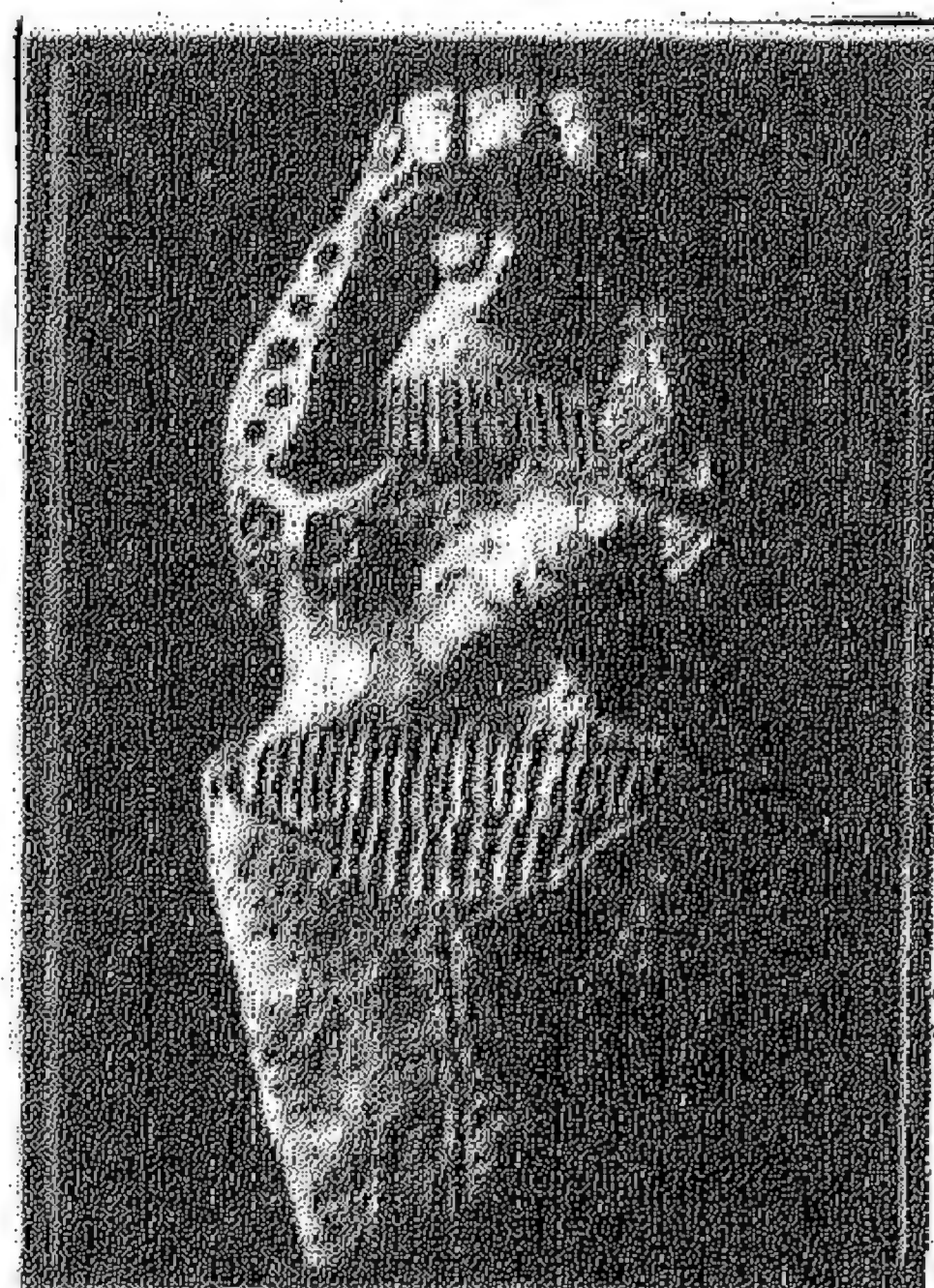
والأخرى متحركة تُحاول تجنب الوقوع في السياق الفني السائد وتتحو إلى الانفصال كلحظة خاصة من الممارسة الإبداعية، إنقطاعاً في السلسلة الفنية للفنانين السابقين، ذلك إن هذا الإنقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح الفنان فناناً تقليدياً أي دون أن تتحول الفاعلية الإنسانية إلى مجرد تكرار وإستعارة، فالفن لا ينحو إلا في نوع من الجدلية الضدية والتناقضية وهذا ما يمكن أن يسمى بالمتحول.

الوحدة في فن بلاد وادي الرافدين:

البنية في بلاد وادي الرافدين بنية متحركة، وكُتِبَ عليها أن تكون متحركة، في أنظمتها المتفاعلة على طول الخط، فالصورة في بلاد وادي الرافدين، نستنتج منها قانوناً كلياً بعد أن نموّه أو نغيّب كل الجزئيات بإعتبار إن البنية هي قراءة كلية للنص وليست جزئية، ويمكن الخوض في واحدة من مميزات بنية النص التشكيلي وبنية النص الأدبي في بلاد وادي الرافدين، وهي الميل إلى التجريد والميل إلى الترميز، والميل إلى التخفي، وعدم الإيضاح في البنية الظاهرة وإلى الإشتغال في البنية العميقة، لذلك أغلب الأعمال الفنية تُحقّق سياقاً فنياً كان كفيلاً بإحلال نوعية الفن، والزمن الذي أنتسب إليه العمل، وبالرغم من غيابه عن المؤشرات الجوهرية الكافية لكنه على حدّ تعبير (أولمان) "يجعل المعنى سهل الإنقياد والتحليل الموضوعي وعلى حدّ تعبير (فيرث) فإنه يبتعد عن فحص الحالات الفعلية الداخلية التي تُعدّ لغزاً مهماً حاولنا تفسيره" (الاشكال 11، 12).



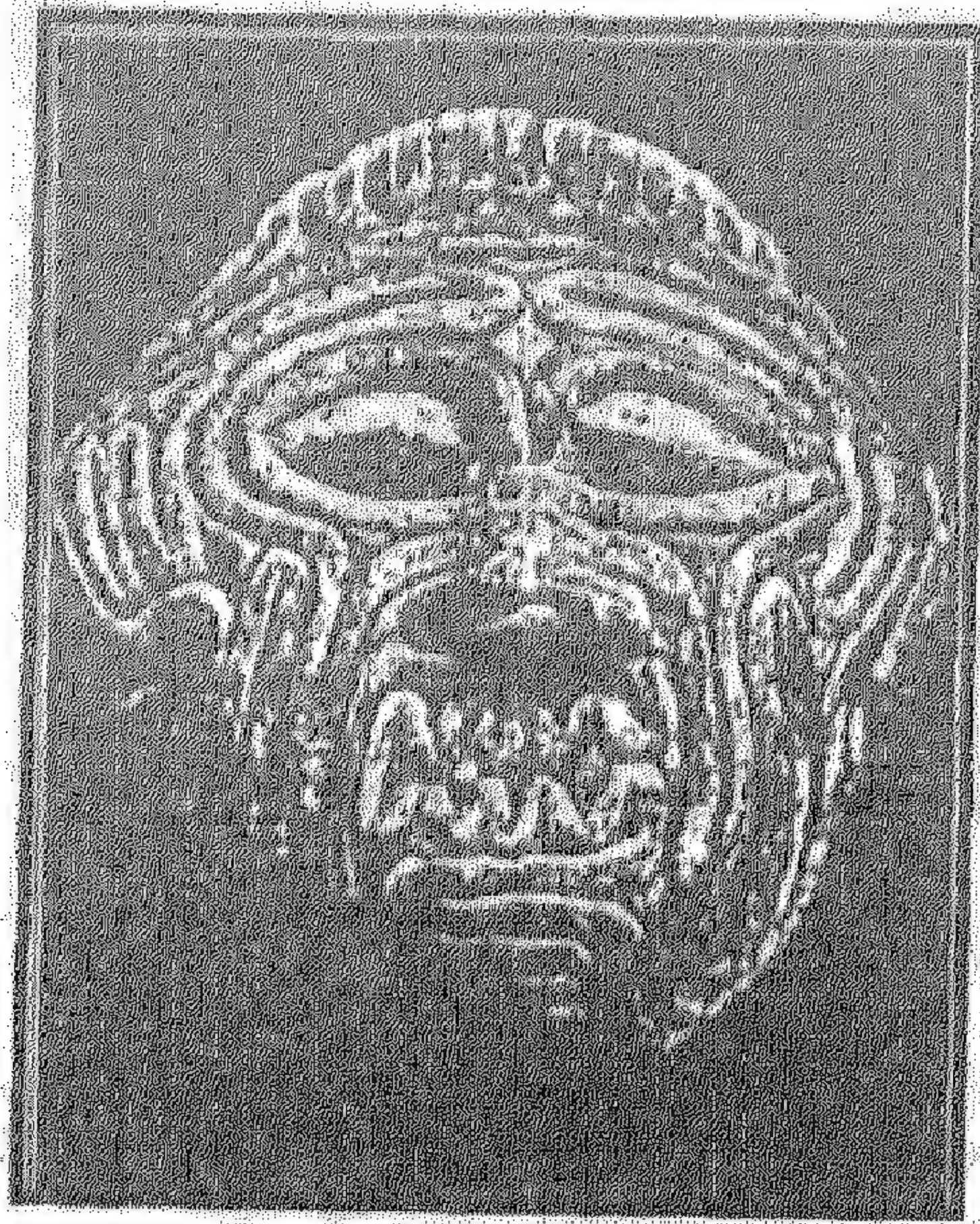
لحت فخاري قديم من العصر
السومري (الالف الثالث ق.م)
شكل رقم (12)



لحت فخاري قديم
من عصر الانبعاث السومري الاكدي
شكل رقم (11)

وإذا توفرت العلاقات المتبادلة الفعّالة يكون التركيز على الخصائص التاريخية وإمتدادها الزمني الذي يؤثر في إعادة تفصيل المحركات الضاغطة في المكان بإعتباره منظومة شاملة من العلاقات المبنوثة عبر البنية الماديّة، ورمزه الخارجي بوصفه دالاً وهذه البنية مرتبطة بمتغير فعال، فالإنسان مؤسساً لثنائيّة العلاقة الوجوديّة".

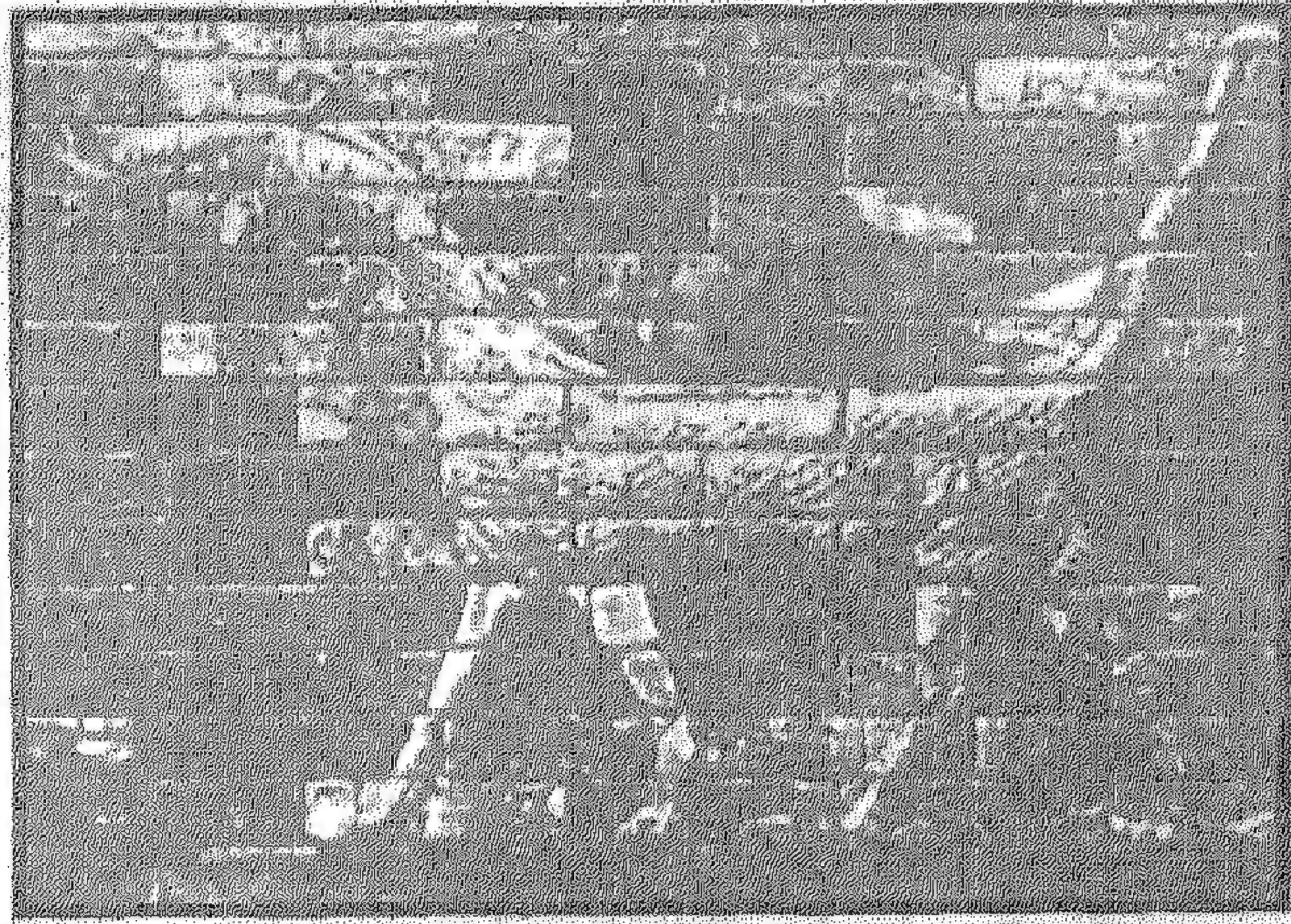
"إن دراسة المعاني على هذا الأساس تُعدّ في نفس الوقت دراسة لنظام التصورات، وللحضارة المادية والروحية السائدة، والعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعيّة"، فبلاد وادي الرافدين يُعرّفها التاريخ بأنها مستعصية وصعبة في برامجها وإنفعالاتها في الترميز، وإنفعالاتها في التجريد، وعدم الإفصاح، والغطس فوق فضاء النص" (الشكل 13).



لمحت فخاري
وجه من العصر البابلي القديم
شكل رقم (13)

بلاد وادي الرافدين كانت رامزة تجريدية مُحولة وليست ثابتة فقد تَنَقَّلَت ما بين شتى الأساليب، من التجريد السومري الى الحفاظ على الهيكل العظمي للأشكال في تنوّعاتها وفي إعادة ذاكرة الإنسان - الفنّان - في إستعاراته وإسلوبه.

إن بلاد وادي الرافدين لها سياقها الخاص، الذي يقع تحت تأثير مهيمنات فالبعض منها بيئي والآخر منها مهيمن ديني إعتقادي، والبعض منها ميثالوجي إسطوري، هذه المهيمنات تشغل مع بعضها كاملة، تتقارب وتتفاعل وتُصنع بيئته وهويته (الشكل 14).



لمحة خزفي جداري
مزجج من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (14)

"إن أهم ما يُميز هذه الهوية، أنها منظومة من أشياء غير حقيقية، فالحضارة تُقرأ، من خلال نظم العلاقات التي تُميز النص، فالعقيدة الدينية السومرية التي تتحدث عن أشكال قد لا تكون موجودة من دونها، وإننا نتجاوب معها مثلما نتجاوب مع الأشكال التي إبتدعتها الفنون الأخرى" (الشكل 15).



لوح فخاري قديم
(صراع) من العصر البابلي القديم
شكل رقم (15)

لذلك وَجَدَ السياق بها تحديداً مادياً وروحياً لتماثيل ومساكن وأواني فخارية وفعاليات راقصة تميل الى فهم جمالي، لعبت دوراً فكرياً واضحاً في حياة مجتمع وادي الرافدين وكثير من الأمثلة يمكن أن تُضرب على هذه الأعمال، ("فالسباق هو الذي عقد صلة التشابه المادية المنظورة معبراً عنها بصلة روحية، كانت غير مرئية، وترفع دلالاتها المفرحة وأسس السياق، حالة فكرية ذات قيمة دينية حيث إن الحياة تقابل الموت، وهكذا يؤكد على إن الحياة نفسها تعتبر بلا نهاية وليس ما ينهيها أن تدخل ظاهرة أخرى هي الموت"). والهدايا الجنائزية مرافقة للموتى مثل السلاح أو الذهب أو الأدوات الشخصية أو الأثاث الثمين".

والحضارة تؤخذ من خلال عالم الشكل، وعالم الصورة وليس على مقولات التاريخ، ومقولات الأدب، فعلى هذا الأساس يمكن أن نقول، مثلما

بلاد وادي الرافدين غنية بالرسم، وغنية بالنحت، فهي غنية بالفخار والشعر والأدب والأسطورة، وكذلك بالمنحوتات الفخارية، وإن أول تمثال في بلاد وادي الرافدين مفخور من الطين كان في جرمو، شمال العراق وغالباً تكون هناك على الأشكال أنساق طويلة ومتعددة الأشكال، وأكثر أنساق الأشكال أنثوية، وهناك أيضاً في سامراء وسط العراق من أواخر القرن السادس ق.م، في منطقة (العبيد) (في الألف الخامس ق.م) أنساق أنثوية من الأشكال والتماثيل الفخارية والمنحوتات الفخارية (الشكل 16 ، 17).



منحوتة فخارية

من عصور قبل التاريخ - حلف شكل
رقم (17)



منحوتة فخارية

من عصور قبل التاريخ - سامراء
شكل رقم (16)

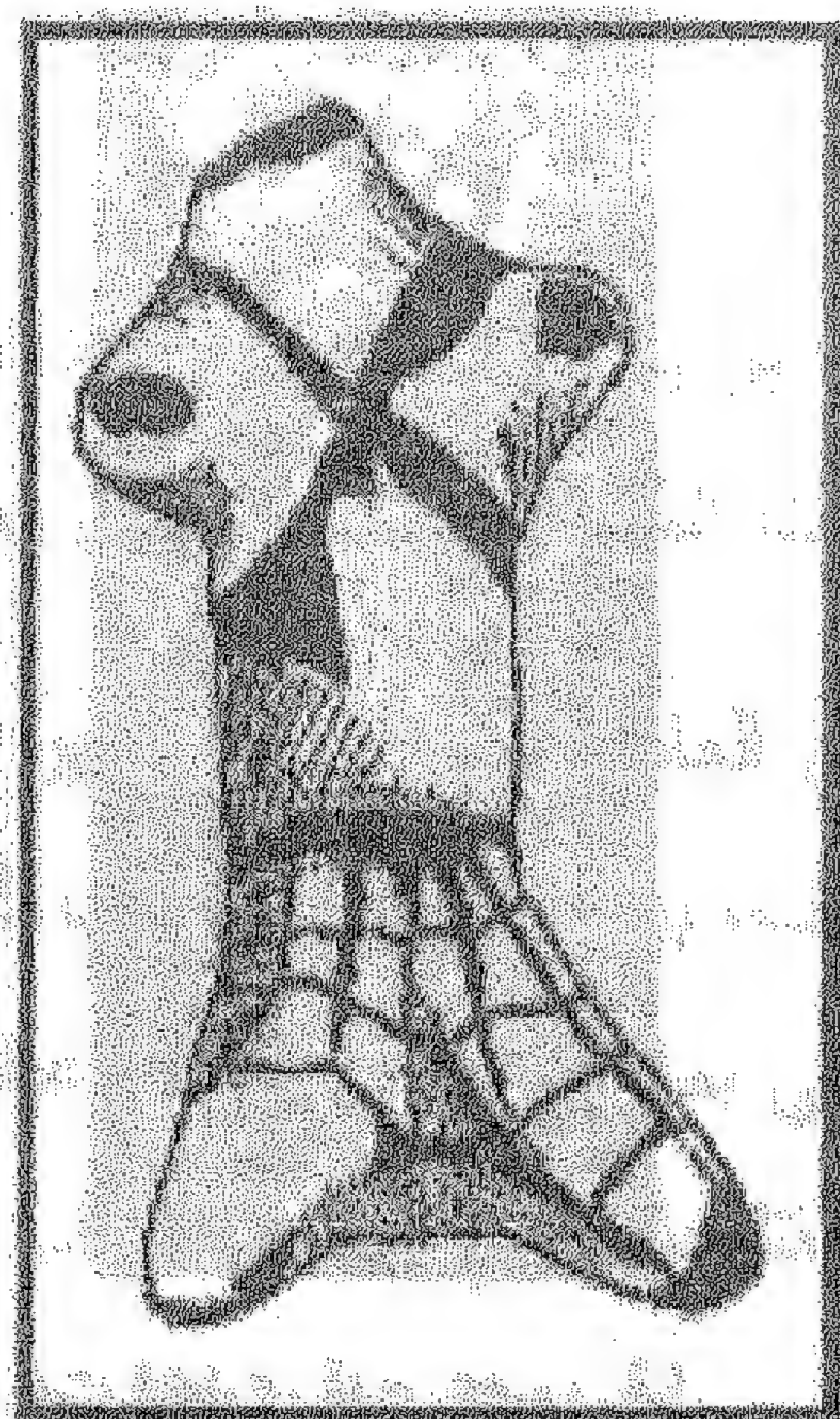
وربما هذه الأشكال بتصيرها تشترك في البناء التركيبي للإستعارات الأنثوية، وكذلك فإنها تركز على وحدة مفهومية وشكلية وهي بنية تتأسس على مادة طينية، تمتاز، وحدتها الكلية بأنها مفخورة، هذه وحدة من عناصر الخزف في بلاد وادي الرافدين قبل كتابية، وهي المرحلة الأساسية، وواحدة

من عناصرها المهمة إنها تُمثلّ (نساء) وهذه تشكل مهيمنة كُليّة في بنية التشكيل في النحت الخزفي في بلاد وادي الرافدين لعصور قبل التاريخ فهي عبارة عن أنساق أنثوية بدأت مع مطلع الألف السابع حتى تطور فن الفخار وإزدهاره في (3500 ق.م)، فهي أنساق أنثوية مُتجانسة مُتماسكة، تعبيرها واحد، فكرتها واحدة، فيجب أن لا نُخدع بالنص ونبدأ بقراءة النص من الخارج، فالمؤلف يرى بانه يجب قراءة النص من الداخل الى الخارج.

إذاً الخلاصة هي إنها أولاً: طينية وثانياً: مفخورة وثالثاً: نسوية أنثوية، ورابعاً: إنها صغيرة الحجم، وخامساً: إنها تشاهد من الأمام فقط وأحياناً يتقلدونها كالميداليات أو توضع في الجيب، أو تُحمل في اليد لصغر حجمها، وبالتالي فهي صغيرة الحجم عظيمة بتعبيرها الشكلي (الشكل 18 ، 19).

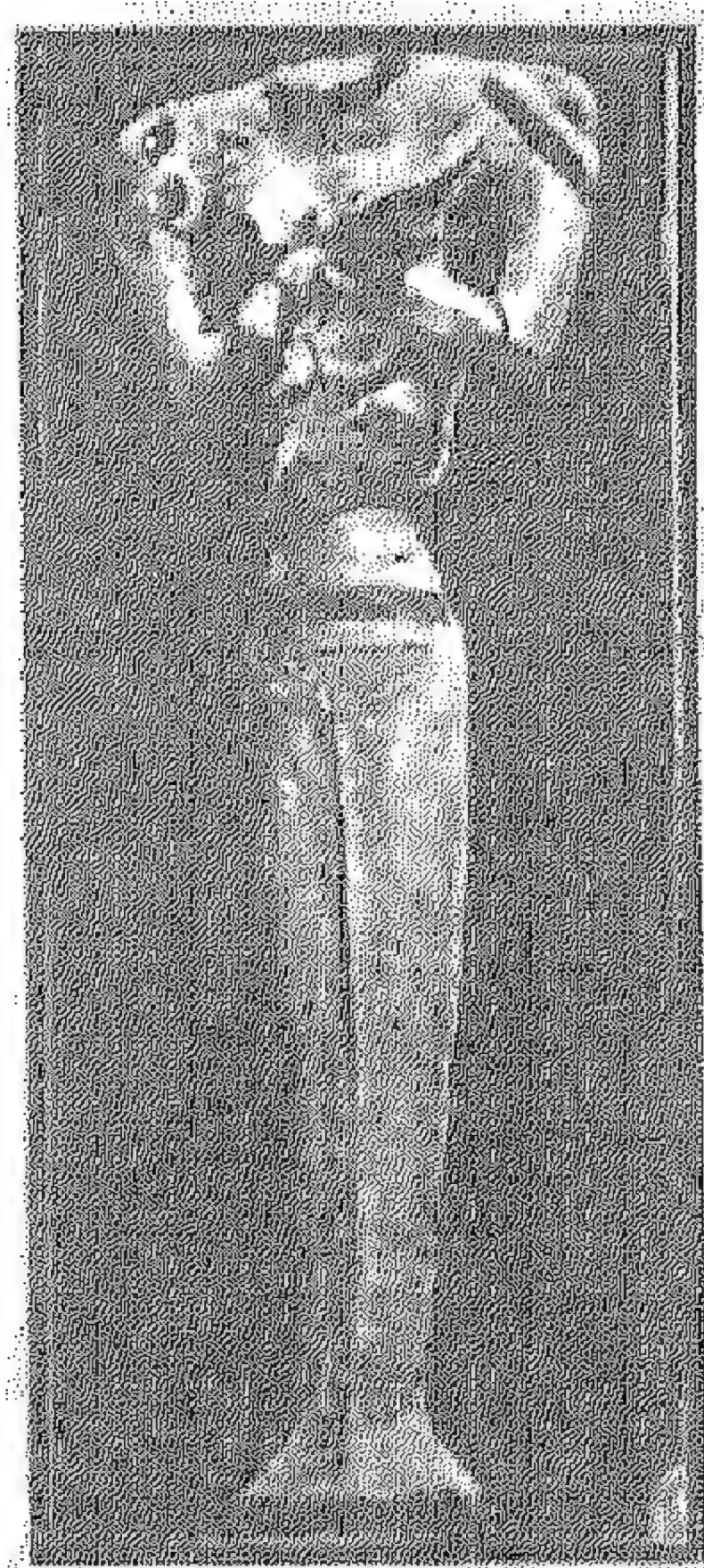


لوح فخاري
العصر البابلي القديم
شكل رقم (19)

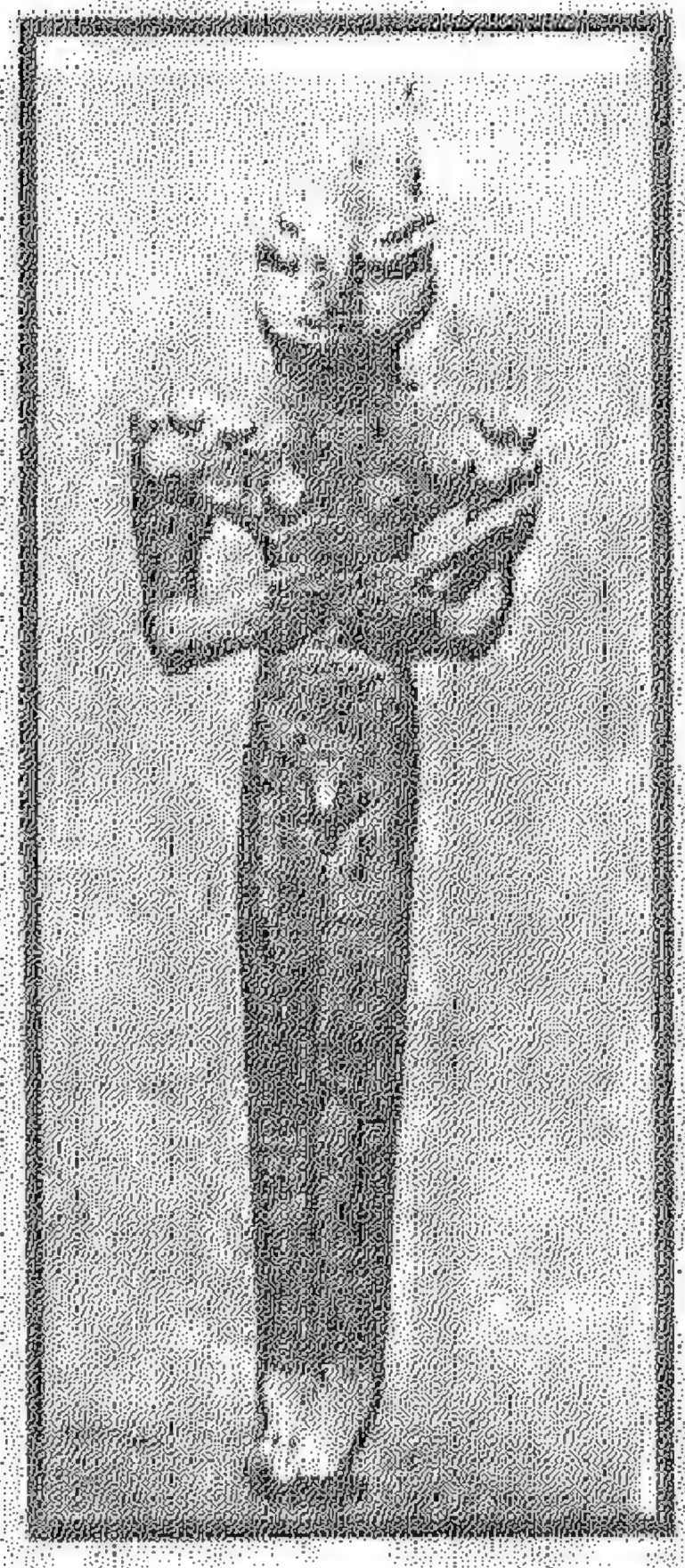


منحوتة فخارية
عصور قبل التاريخ - حلف
شكل رقم (18)

وهنا تحضر مقولة النحات (برانكوزي)، (كلما صغر التمثال يتحول الى دخان في يدي)، وأصبح أكثر تعبيراً وأكثر قوة، فواحدة من سمات المشاهدة لتمائيل وادي الرافدين هو إن المشاهدة لا تتم بالدوران حول التمثال وإنما من أمامه، فواحدة من سماتها المهمة ككَلِيَّة، هي إنها كما قلنا تشاهد من الأمام فقط وليس من الخلف، وبعد هذا الخطاب الذي يشمل الوحدة الكلية للنحت الخزفي في بلاد وادي الرافدين، أين نجد التنوع؟ نحن نجد التنوع في تمائيل حسونه بشمال العراق حيث تمائيل أنثوية ومن ثم نتفاجأ وبشكل مدهش إن هناك أنساقاً أخرى في سامراء وسط العراق في أواخر (الألف السادس ق.م). لكن يفاجئنا هنا تمثال (الرجل) لأول مرة في تاريخ بلاد وادي الرافدين، فالبنية التشكيلية تنوعت من تمثال امرأة الى تمثال رجل وهذا يعني إن العصر، كان عصر هيمنة المرأة ثم إنتقل الى عصر هيمنة جديد إسمه الرجل (الاشكال 20 ، 21).



نحت فخاري قديم عصور قبل
التاريخ - العبيد
شكل رقم (21)



نحت فخاري قديم عصور قبل
التاريخ - العبيد
شكل رقم (20)

التنوع في الخزف الرافديني

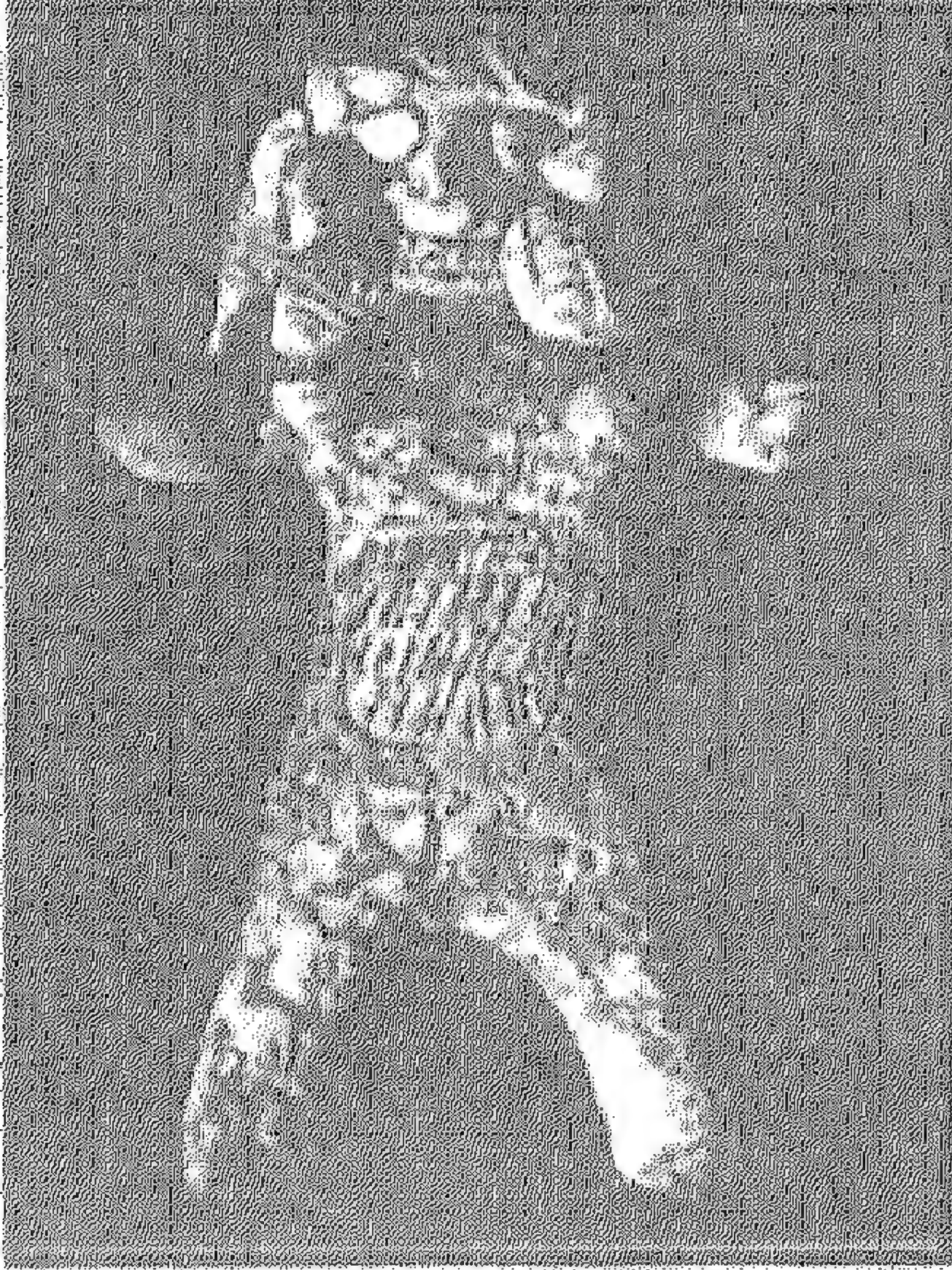
تَحَكَّمت في النتاج الفخاري والخزفي في بلاد وادي الرافدين عوامل مهيمنة وضاغطة تعمل مجتمعة كأنظمة مؤثرة في تأسيس الوحدة، إذ يُكُون طابع الميثولوجيا، والرسالة التي يفصح عنها الشكل كمفهوم في الفكر الإجماعي ويبرر الخصوصية الأسطورية للمنجز التشكيلي، هذا إذا أسلمنا "إن الفن هو إنعكاس وخلق لا ينفصلان عن بعض، وهو ليس مجرد مُحصلة من العناصر بل يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسي في خلقه وتصييره، لكنهما لا يدخلان ضمن هذه المحصلة فتكون تلك العناصر مُتحكَّمة في الفنان والعمل الفني".

يعني البحث عن اللا تعيين في الزمان والمكان والشخص والأبعاد والمسافات والبناء الشكلي للمنجزات الفنية وتعقيد الأشكال والخروج بها إلى مستوى اللا واقع أو مستوى التخيل إذ يكون "الزمان والمكان نظامي مرجعيان يؤديان إلى التفكير بالعلاقات الاجتماعية، فهذه المنجزات تقترن بفهم المرجعيات المُحفزة بما تحمله من مضامين فكرية وضغوط بيئية".

فكان العامل المهيمن في تقرير وحدة المنتوجات أو الإبداعات التشكيلية في الخزف، بينما كانت المعتقدات الدينية هي التي تجتاز حركة الفكر الإجماعي بما فيها من طقوس وعبادات وشعائر تَحَكَّمت أيضاً في صنع وحدة المنجز التشكيلي، في مجال الخزف ومعظم المنجزات التشكيلية في بلاد وادي الرافدين.

ويمكن القول إن المواد التي قدمتها البيئة للفنان والتي إنتقاها بمفرداتها الشائعة عملت كآليات في تقرير وحدة النتاج التشكيلي، هذا إذا أسلمنا

بالتأثيرات الخاصة بالمحيط. وتحتاج ببساطة الى إقتراح تعريف أولي للمحيط والبيئة، لكي يمكن استثمار المؤثرات الحاصلة في تشكيل نظام من الوحدة الفنية وليس تصنيف الدوال سوى بداية حقيقية للنظام (الشكل 22).



نحت فخاري قديم منحوتة
فخارية من العصر السومري
شكل رقم (22)

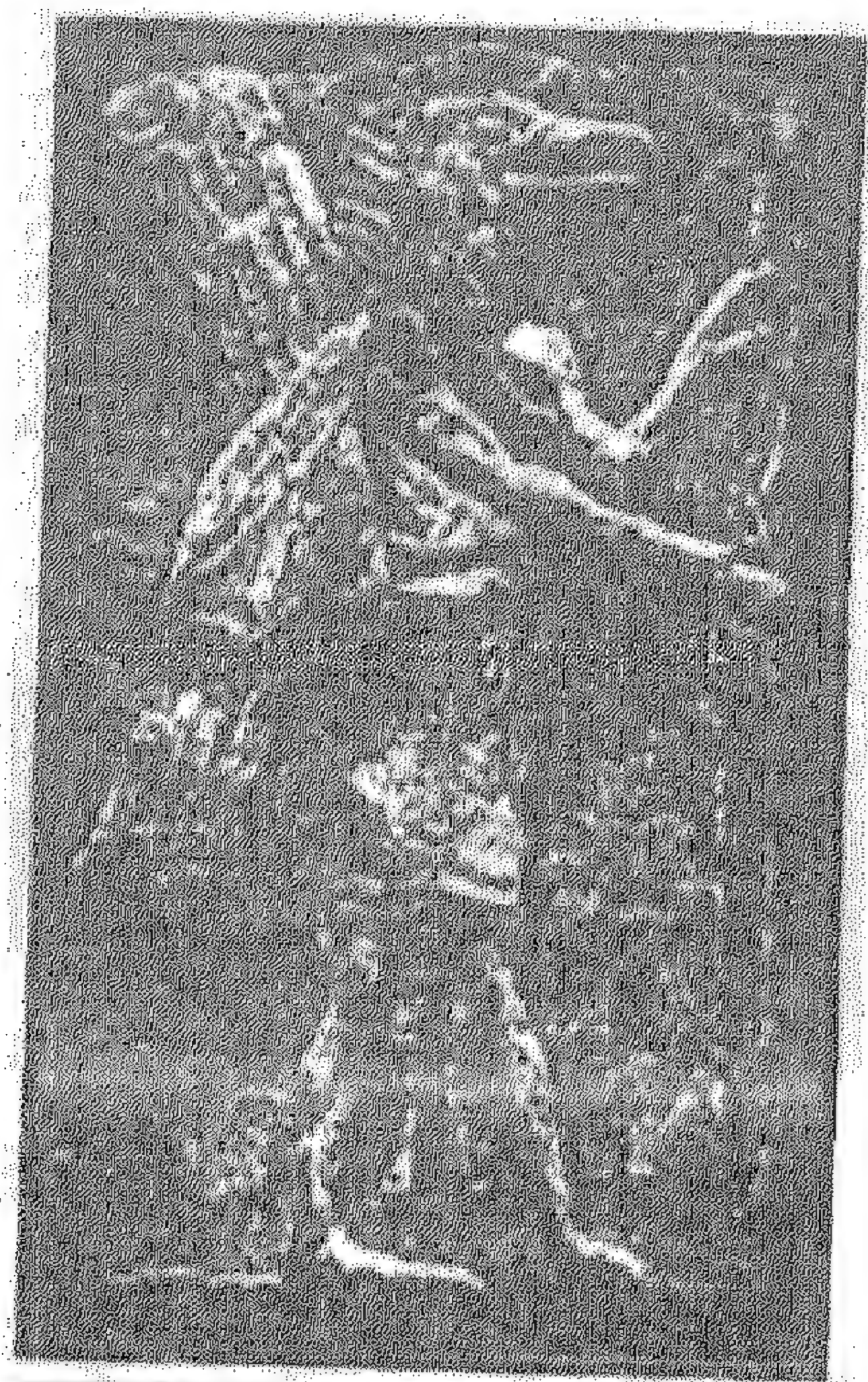
"قال مقصود هو تقطيع الرسالة اللامتناهية المتكوّنة من مجموع الرسائل المبنوثة على مستوى المتن المدروس الى وحدات دالة صغرى، وجميع الوحدات في جداول، وتصنيف العلامات المركبة التي تربط بين هذه الوحدات".

هذه الوحدة التي يمكن قراءتها قراءة شكلانية للصورة والتماثيل والريليفات الفخارية والخزفية في بلاد وادي الرافدين، فقد كانت تتجاوز مفاهيم التنوع أو مفهوم التنوع في النتاج التشكيلي.

إن التجريدات في الشكل تتحرك وفق نظامه الذاتي كشكل مرسوم حسب، وهو في هذه الحالة أيضاً علامات مركبة، ولا يفوتنا، إن كل مركبة يتكوّن

من بنية تُحتمّ التجزئة، فإذا كان الشكل في أعقد وسائل الإتصال، فذلك بسبب مستوياته الإبلاغيّة".

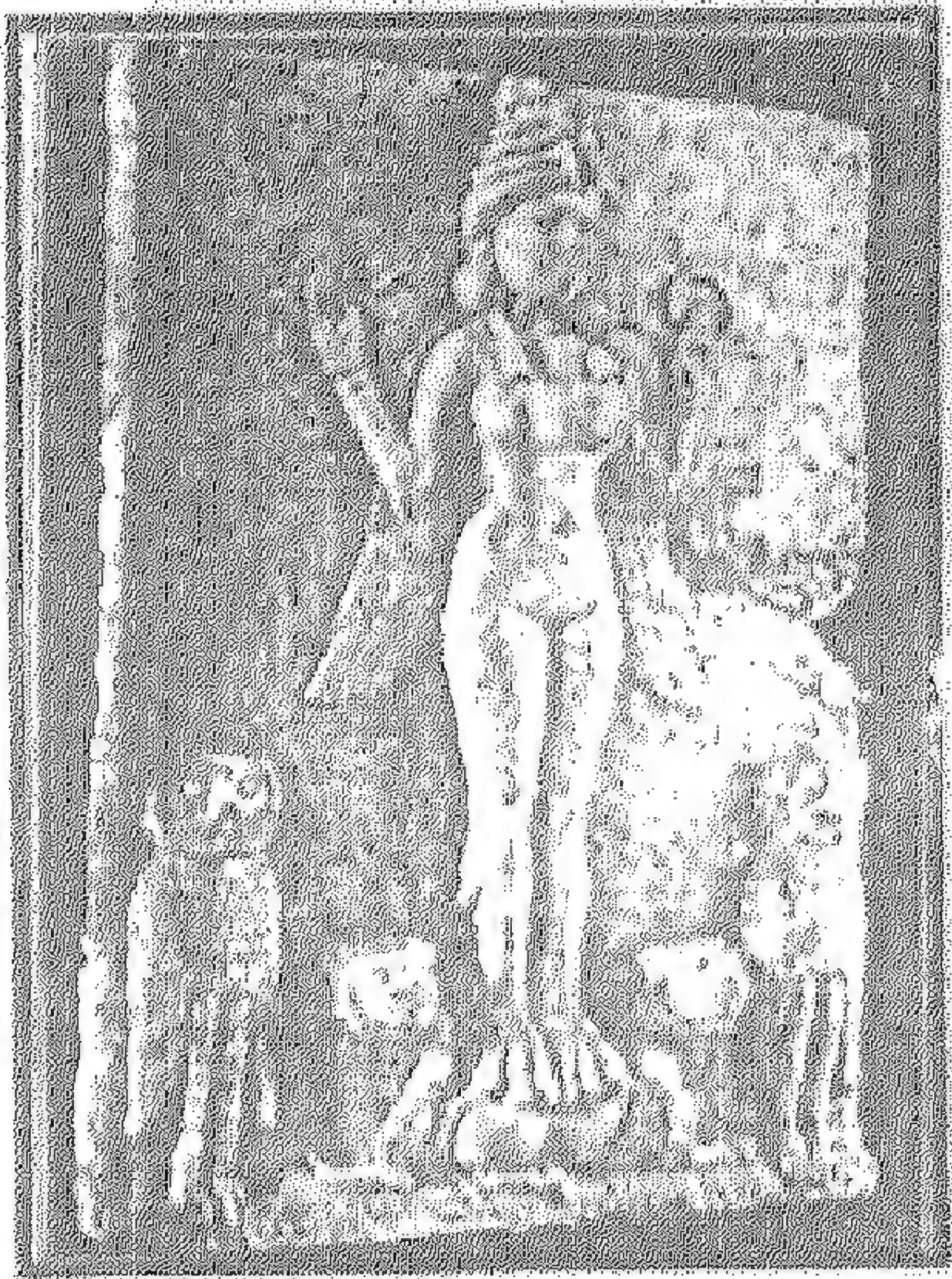
إن الصورة في بلاد وادي الرافدين تعلن عن وجود وحدة في النتاج التشكيلي في الوقت نفسه هي صورة أو نظام صوري أو تنظيم علاقات صوريّة أو شكلانيّة تفصح عن ظاهرة نسميها التنوّع، "يسعى الفنّان لتفكيك البنية الظاهريّة بغية الإبتعاد عن التماثل العياني، وفقاً للرؤية الروحيّة القصديّة من تحويل الطبيعة الواقعيّة وترجمتها لعالم غير مرئي، أي للميتافيزيقا كنظام مقدّس وصولاً لهندسة الشيء كرمز للحقيقة الروحيّة" (الشكل 23).



نحت فخاري قديم عصور قبل
التاريخ - العبيد
شكل رقم (23)

فالتنوّع يتحقّق أو يخلق بأي تأثير من تأثيرات التحوّلات الثقافيّة، والتحوّلات الفكريّة، والتحوّلات في المفاهيم، فالأشكال هنا تصنع التحوّل.. وتصنع التجدّد، والأشكال تصنع الترحال ما بين نظام الصورة ونظام آخر.

"إن لكل حضارة جهاز تنسيق وترتيب وإدراك للحياة والعالم، وهي تُحقّق ذلك من بحر إزدهارها ولا تكتفي بطراز بل تحتاج الى نظام أشكال من شأنه التعبير عن وضعها الأساس" بمعنى إن الشكل عندما يتحوّل بفعل تحوّل التاريخ، أو بفعل تحوّل الفكر الاجتماعي، فإنه يصنع مفاهيم جديدة بإعتباره قيمة صوريّة أو قيمة شكلانيّة، أو يضم أنظمة توفر دلالة جديدة في الفهم الاجتماعي "قأبتدع الإنسان العراقي القديم نظاماً شكلياً خاصاً يعتمد تحوير الشكل البشري والإرتقاء به لعالم الألوهية وصولاً لنمط روحي يقرر الشكل النهائي للمنجز الفني" (الشكل 24، 25).



لوح فخاري قديم
العصر البابلي القديم
شكل رقم (25)



لوح فخاري قديم
التاريخ - سامراء
شكل رقم (24)

ورغم وجود الوحدة ما بين المنحوتات الفخاريّة في عصر ما قبل التاريخ والعصور التاريخيّة والفنون السومريّة في المنحوتات الفخاريّة والخزفيّة. إلّا أن هناك تنوعاً في نظام الصورة الفخاريّة ما بين عصر قبل الكتابة وما بين

العصر السومري، وهو العصر الذي بدأ منه الفنان الوقوف على أولويات فكرية جديدة "إذ تُؤوّل الأحداث الى نظام شكلي يقترب أو التمثيل الواقعي الدقيق للأحداث، تعكسها أشكال وحركات الأسود وأشكال الملوك والزعماء ووقوفاتهم والتي تظهر بسمات شكلية وتواصل فني تشكيلي في عصور قبل التاريخ، حيث التواصل الإسلوبى في أشكال الملابس، ويعكس المنجز سمات الوجه التعبيرية بشكلها الافتراضي فالعين أمامية والوجه جانبي كتعبير وتفصيل رمزي لغائية المنجز التشكيلي، إذ تشترك والمضمون الفكري للمنجز التشكيلي" (الشكل 26).



لوح فخاري قديم
من العصر البابلي القديم
شكل رقم (26)

وبسبب هذا التنوع الناتج من تحول نظام الصورة بفعل تحول البنية الثقافية للمجتمع، من المجتمع غير الكتابي الى المجتمع الكتابي، ويمكن رصد هذه المتحولات الصورية في نظام الأشكال في التحول الفكري الخطير ما بين المنحوتات الفخارية السومرية والمنحوتات الفخارية الأكديّة، وإن أي مستوى من مستويات العمل الفني يجسّد المستوى الدلالي الذي ينبع من تفاعل العلامات الأساسية، ويصبح كل مستوى تحولاً كلياً لمستوى آخر، هو

المستوى الدلالي أو الرؤيا الأساسية في العمل الفني والتفاعلات الناشئة عن الثنائيات الضدية فيها".

والسبب هو إن متّجه الأشكال الأكديّة يكشف أو يعلن عن مفاهيم تتوّع أو ربما تختلف وتفترق عن تلك المفاهيم التي تعلن عنها المنحوتات السومريّة الفخاريّة. "وإن الفن السومري لا يهتم بالتمثيل الواقعي الطبيعي، بل بالفكرة المجردة بالطريقة الهندسيّة، فكان الفن السومري بذلك أقرب ما يكون بالفن المعروف اليوم بالتأثري (Impressionism) أي تفكيك البنية الظاهريّة والإبتعاد عن التماثل العياني وفق الرؤية الفكرية الخاصة".

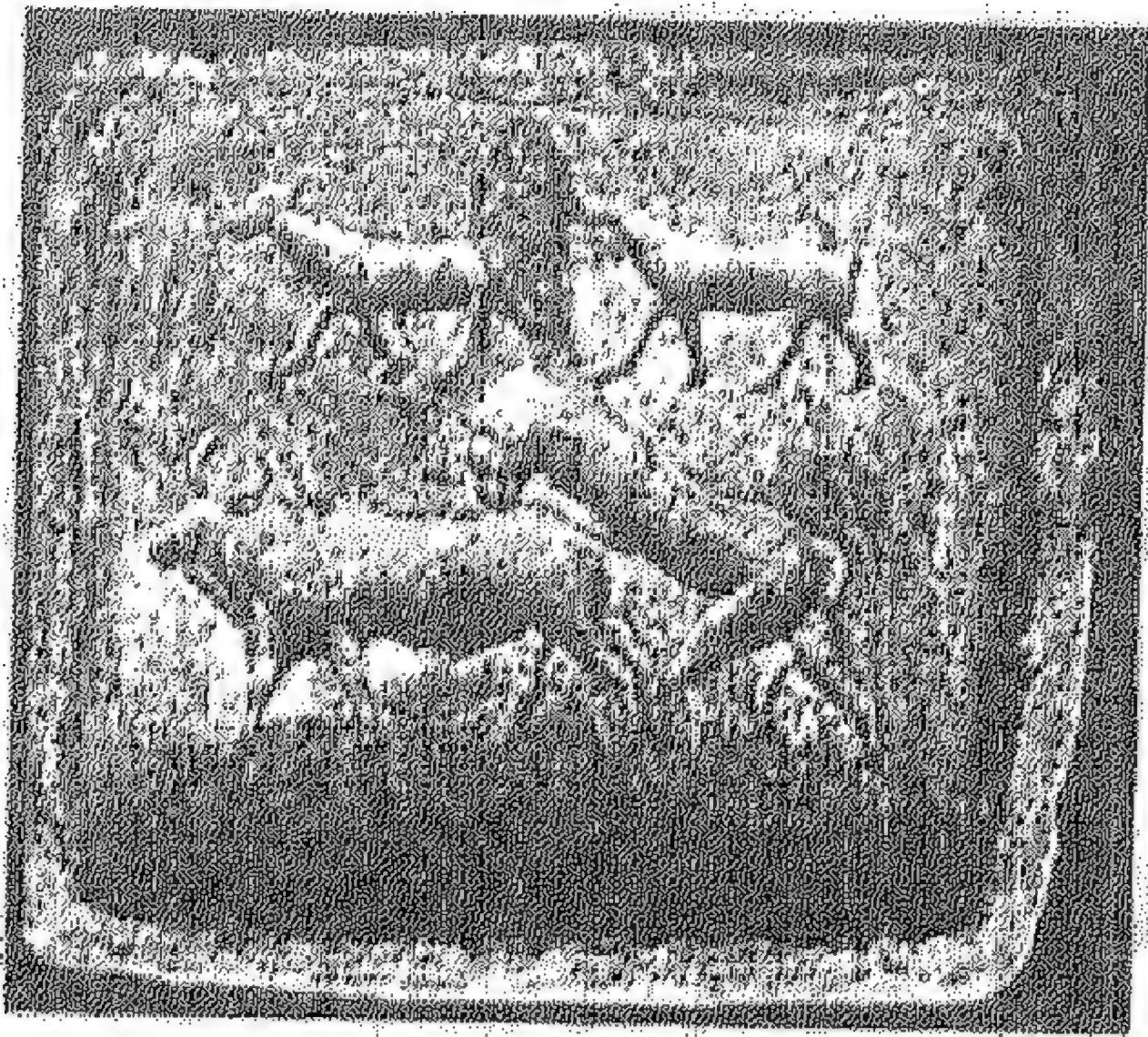
والسبب هو إن نظام الأشكال ما بين السومري والأكدي نظام جديد وبالتالي اختلفت أنظمة البنية.

"قال فن قطع شوطاً في محاولة للتقرب من نظام شكلي يؤوّل الإسلوب الواقعي، فبعد أن حافظ السومريون على الطريقة التحليليّة في التشكيل الفني إستهدف الأكديون وأنجزوا فوراً تركيباً غاية في الفطنة والرؤية الخاصة لعناصر شكلية جوهريّة أدت الى تقسيم الرؤية من خلال خصوصيّتها الشكلية".

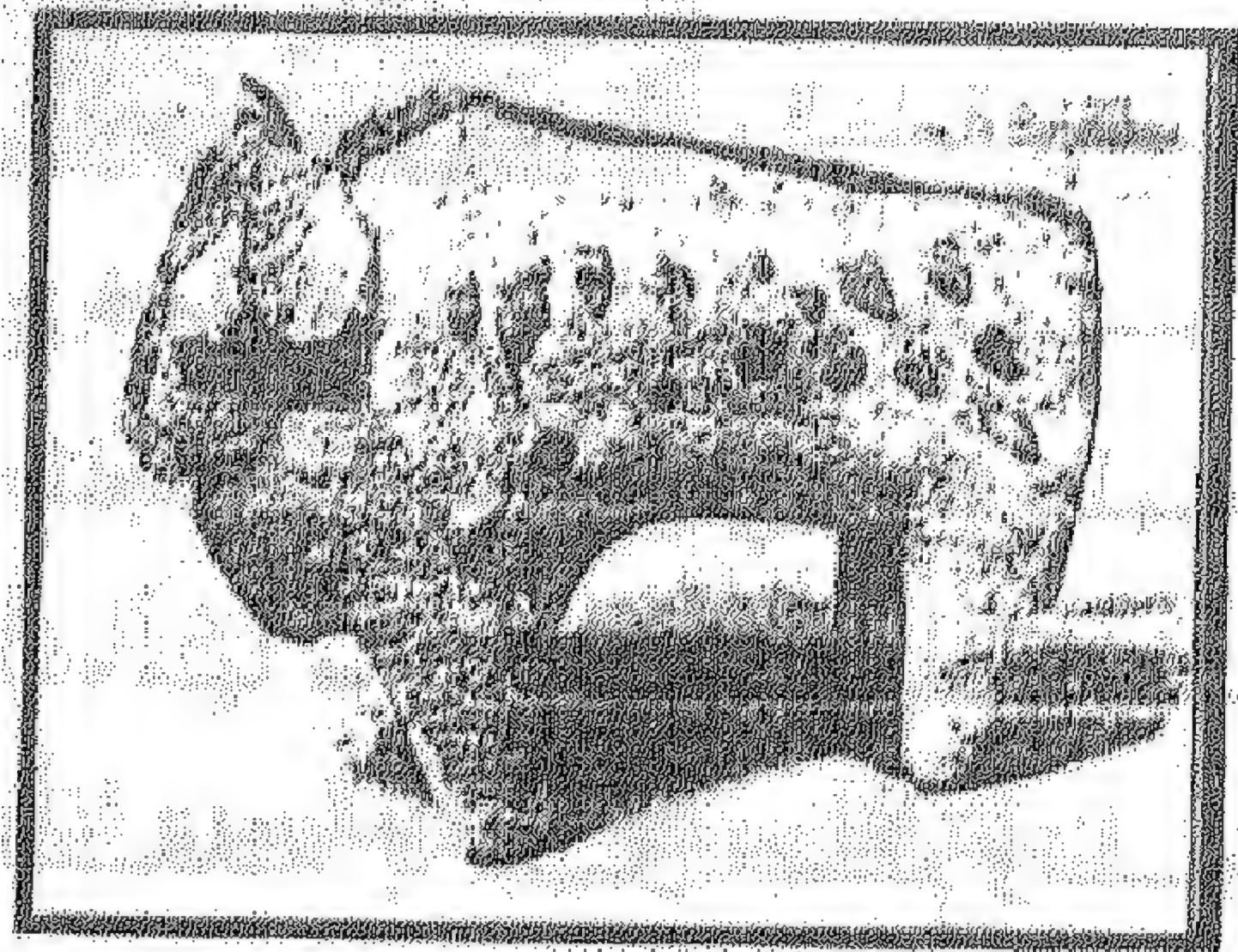
والعلاقات التي تكوّن التشكيل بدأت تعلن عن دلالاتها كأنظمة صوريّة جديدة في بنية الفكر الاجتماعي، "فلقد أعلن التضاييف السومري والأكدي مثلاً عن عنصر حضاري شامل عرف بالإنبعاث السومري الأكدي، فكان رصيده حصيلة ظهور أسلاف العراقيين الأوائل إذ إمتزجت الميزات الإسلوبية (السومرية، الأكديّة) وأخرجت إسلوباً فريداً جامعاً يكشف عن مقدرة فذة متفردة في تركيب التشكيلات الفنيّة مضموناً وفكرياً".

هذه الظاهرة في تحولات نظم الأشكال التي تتفاعل مع تحولات المفاهيم الاجتماعية، ويمكن رصدها بشكل واضح في كل الفترات الحضارية في بلاد وادي الرافدين، "إن تحويل الرسالة الى مدلول يعني قراءتها سياقياً ومعرفة الأطر المرجعية التي إنطلقت منها، فالقراءة ليست معطى طبيعياً بل محصلة ثقافية وتاريخية ترتبط بمعرفة المتلقي، بمعنى إن قيمة التضمنين تاريخية ثقافية".

ذلك إن مقارنة بسيطة في النظام الصوري للمنحوتات الفخارية ما بين سومر وما بين عصر سلالة أور الثالثة وما بين العصر الكيشي وما بين العصر البابلي القديم وما بين العصر الآشوري وما بين العصر البابلي الحديث فهناك أنظمة صورية تختفي وهناك أنظمة صورية تظهر، في وظيفة الحفظ الباقي، وتعبيراً عن رغبات إقترنت بهذه المجتمعات، فالفعل بداية للوجود وإدخال النظام والغائية والإنسجام الى فوضى الطبيعة" (الأشكال 27 ، 28).



لوح فخاري قديم
العصر البابلي القديم
شكل رقم (28)

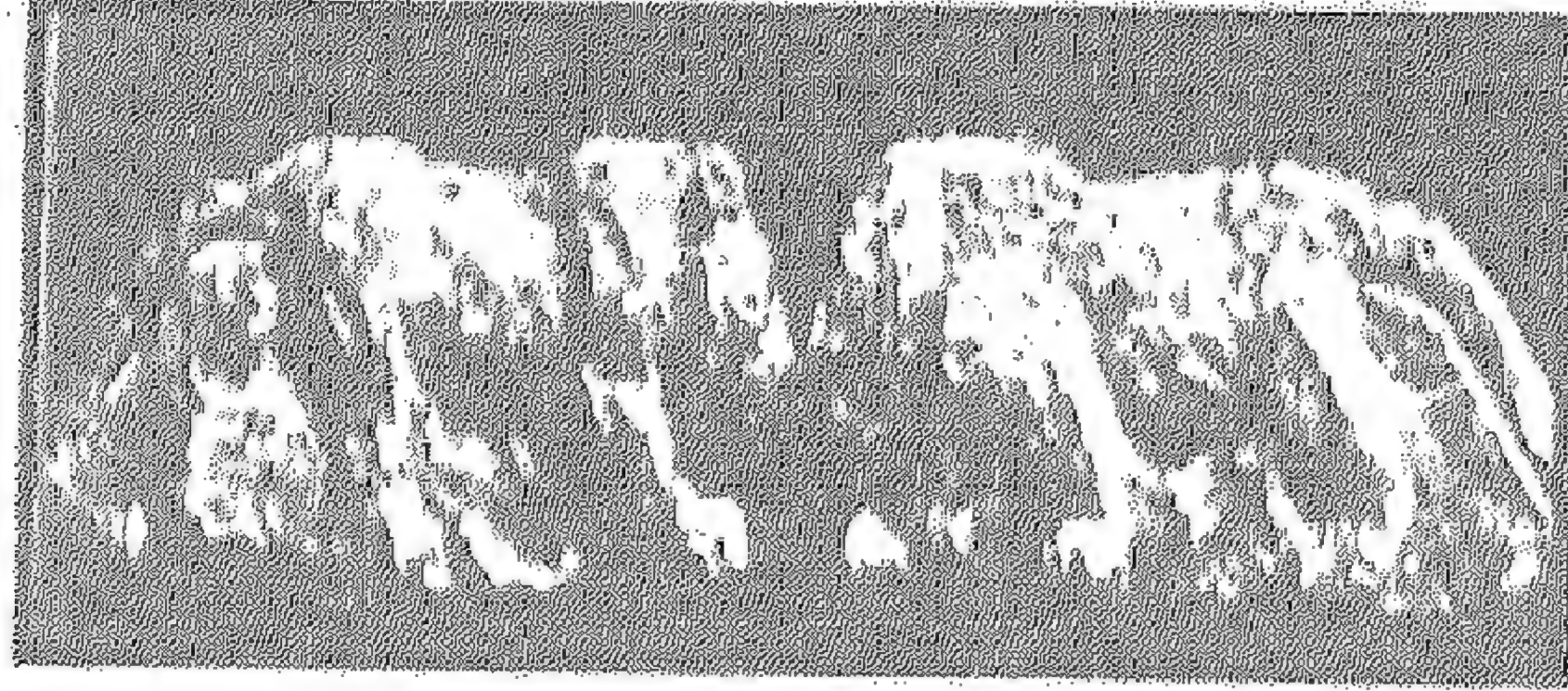


نحت فخاري قديم
من عصور قبل التاريخ-العبد
شكل رقم (27)

وهناك الأنظمة إستعارية لها دور مهم يظهر جلياً في بنية الأشكال ويتحكم بها، يقول (جان لاكان) "الإستعارة هي التي تكون صميم الشعور بمقتضى الفعل الذي تفرد على الدال حيث نجعل منه مدلولاً لشيء آخر غير ذاته، ولم يستطع ماركس أن يحدّد إشكاليته الخاصة إلا من خلال تميّزه لشتى الإستعارات والرموز التشبيهات" التي تؤلف نظاماً دالاً مستحدثاً في تركيب البنى يؤثر في الحجوم والتكرار والتماثل والتشابه في أجزاء بنية الشكل، "تحت عنوان التماثل والتشابه بالنسبة بل لكل نوع من البدائل الممكنة والتي أجازها التراث البلاغي بمعنى مكان الجزء تعبيراً عن الكل"، وهناك وظائف جديدة تظهر على حساب وظائف قديمة للنصوص الخزفية، وهناك إستخدامات وظيفية للأثر في أمكنة تستحدث دلاليّاً أو تتحوّل الى أمكنة جديدة. "إن الفن الذي يرتبط بمختلف القوى الفاعلة في تأريخ تطوّر المجتمع مادياً وفكريّاً، لا ينفصل عن مجموعة من العلامات الاجتماعية، ويعمل على الرغم من إستقلاله النسبي ضمن تلك العلاقات التي تسهم إسهاماً كبيراً في تحديد مساره وتوجهه العالم".

وتتنوّع الوظائف وتختلف نسبة الى التحوّلات في الشكل والخامة وتعلن (الخامات) عن تحوّلات أيضاً بسبب تنوّع خامّة الفخار ذاتها وبسبب تنوّع الأطيان المخلوطة أو الممزوجة لغرض نتاجات النحت الخزفي. "وقد تظهر أساليب متعدّدة في تشكيل وتقنيات الخزف، منها ما يمتاز بتركيبات لونية متعدّدة، وشكل الملمس والخطوط والإضافات، إذ تمثل عالم ونطاق للإستكشافات حول القيمة المختارة، في حين إن البدائل الأخرى تخلق تأكيدات جديدة للأشكال وإمتاز بذلك عدد من الخزّافين في أنحاء العالم".

إن تركيب ألوان الزجاج وطبيعة الزجاج وكيميائيته أعطت قيمة خاصة للمنحوتات، كل هذه الإشكالات الصورية في نظام الشكل الفخاري تعلن عن ظاهرة تسمى بالتنوع في المنحوتات الفخارية الرافدينية (الشكل 29 ، 30).



لوح فخاري قديم
من العصر الكشي
شكل رقم (29)



نحت جداري مزجج قديم
من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (30)

إن لتداخل وتنوع الأساليب والتأثر والتأثير المتبادل، عوامل التكيف التي تظهر الاختلاف الشكلي في الفن عنه في الطبيعة، وإن قيمة الأسلوب ليست إرتباطه بالمفردات نفسها بل بعلاقاتها السياقية ويبقى دائماً مفهوم الإنزياح قائماً لتكوين شفرة الأسلوب لدى الفنان وبالتالي تأسيس خطابه الفني".

فمثلما الوحدة قائمة بفعل عوامل مهيمنة، فإن الأشكال أيضاً كأنظمة
صورية أو كأنظمة علاقات أو بنيات تعلن أيضاً عن ظاهرة إسمها التنوع. "إذ
يتم إرسال ما يمكن تسميته بالتغذية الحسية ليقوم الدماغ بتفسيرها، وتعتمد
التجربة الماضية والمولدة في تفاعل مع البيئة، فضلاً عن خلفيته الثقافية
والاقتصادية والذكاء وما يحمله من مفاهيم".

مثلاً عندما يوجد الأثر ونحفر فيه عميقاً في منطقة معبد ويوجد الأثر
الخزفي في منطقة مثل (قصر) فإن التنوع يبدو واضحاً ما بين منحوتات
(القصر) وما بين منحوتات المعبد، "ففي العصر الآشوري مثلاً لم تقتصر
منجزات العصر الملكية والدينية للخضوع لقوى ضاغطة مؤثرة ومحفزة
لأنظمة أشكال العصر، وإنما برزت سمات شكلية (دينية) يفرزها التضايف
الفني بنظام فني توليفي يتوافق وبنية الفكر المرحلية فكتعبير ديني تنبثق
التيران المجنحة كأنجاز معماري، والسبب هو إن الوظيفة قد اختلفت ما بين
هذا وذاك، فيعلق الأثر كنظام صوري أو كنظم -علاقات شكلانية عن مدلول
يختلف عن المدلول الآخر، فمدلولات الأثر المعبدية الفخارية هي ليست
مدلولات الأثر المعبدية الفخارية الذي يوجد في القصر أو في بيت السكن".

لقد جاءت فنون الإنسان القديم في العراق في أحضان المعبد لما إكتنفها
من خصوصية التقديس. فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى والتي
عملت على ظهور الفن ورقيه" ومن هنا أعطت الفنون الإنسانية قيمة للمعبد
كغاية أولى سامية في حياته، إذاً إشتراطات المكان هنا تقرر أنظمة الصورة
في خزف في بلاد وادي الرافدين، وبالتالي فهو جزء من الرؤية الفكرية
والنظام العام المتحكم في الفنون، "وإن البنية المكانية في أعمال الفنان تعدّ
بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما إنه

ينوء ببنية زمانية تعبّر عن حركته الباطنة ومدلوله الروحي بوصف أعماله بأنها إنسانية في التعيين والتداخل حيث تقوم على أساس مادته وموضوعه، وطريقة التعبير عنه" يتم إستحضارها من خلال بنية فكرية باعثة لطرده الأرواح الشريرة، فبنيتها الشكلية التعبيرية الرمزية كقوى فاعلة لإدخال الرعب في قلوب الأعداء والغرباء الداخلة للقصر".

ومن هنا تقرر أنظمة العلاقات التي تبين المنجز ليصل الى إختلاف الوظيفة ومن ثم يصل الى تنوع في أنظمة الصورة شكلياً فيحقق تنوع في المضامين التعبيرية.

"هناك مضامين فكرية تحفزها أو تحركها البيئة على التحول، لذلك توجد محفزات تترك أثرها على البيئة، كتجريد الشكل عن الطبيعة أو تجريد الشكل في الطبيعة ، فيكون نظام تحول" (الاشكال 31 ، 32).



نحت فخاري قديم
من العصر البابلي القديم
شكل رقم (32)



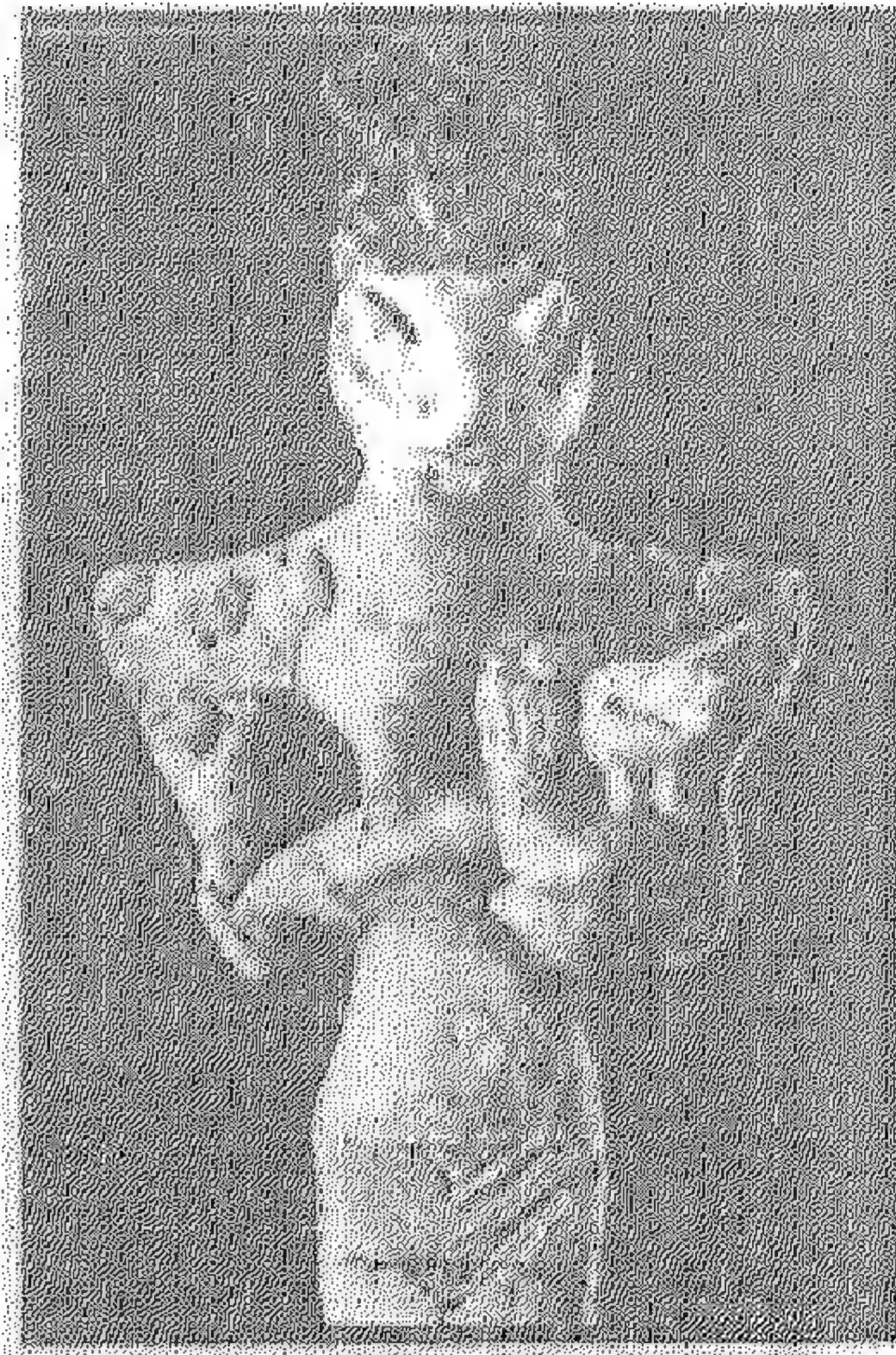
نحت فخاري قديم
من العصر السومري
شكل رقم (31)

إذا تحوَّلات المفاهيم، وتحوَّلات الوظائف، وخصوصية المكان، هي عوامل فاعلة في إقرار التنوع في نظم العلاقات التي تميّز المنحوتات الخزفية وهي المعيار المحقّق للعلاق الفكرية والوظيفية للخزفيات.

اشتركت الأشكال وفقاً للبنية الفكرية المحفزة نظماً شكلية تفاوتت بين الأسلوب الواقعي والتجريدي المرمّز، يظهرها الأسلوب التبسيطي المفرق في الرمزية والذي يكفي بالإشارة للهيئة الأنثوية دون التأكيد على التفاصيل (كما في الآلهة الأم) والأسلوب الثاني هو الواقعي الذي يضمّ مواطن الخصوبة ويبالغ بإعتبارها صوراً تبليغ وتعلن.



نحت فخاري قديم
من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (34)



نحت فخاري قديم
عصور قبل التاريخ-العبيد
شكل رقم (33)

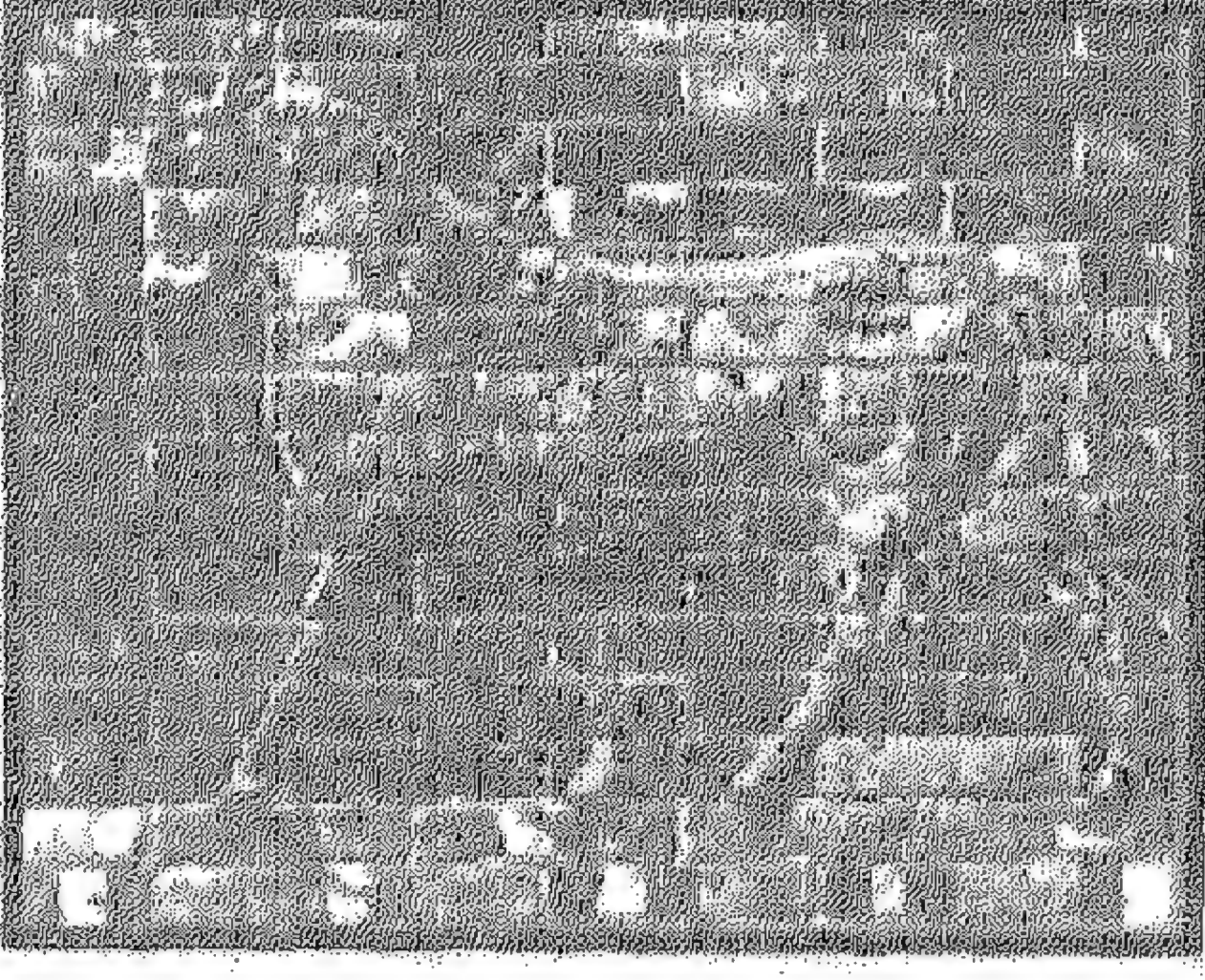
فهي تبليغ وتعلن بذاتها عن مدلولات أو مفاهيم إجتماعية بأشكالية الحجم والقياس أيضاً، فهي ظاهرة مهمة تعلن عن تنوع الأثر في الخزف الرافديني،

والتي ترتبط بالرمز والإيحاء أحياناً "فيكون هناك فارق بين الرمز والتشبيه الإيحائي، فالرمزية أسلوب وهدف واع، أما التشبيه الإيحائي ليس إلا ترجمة لفكرة مجردة على شكل صور عينية تظل فيها فكرة مستقلة إلى حد ما عن التعبير المجازي وفيها يمكن التعبير عنها بصورة أخرى".

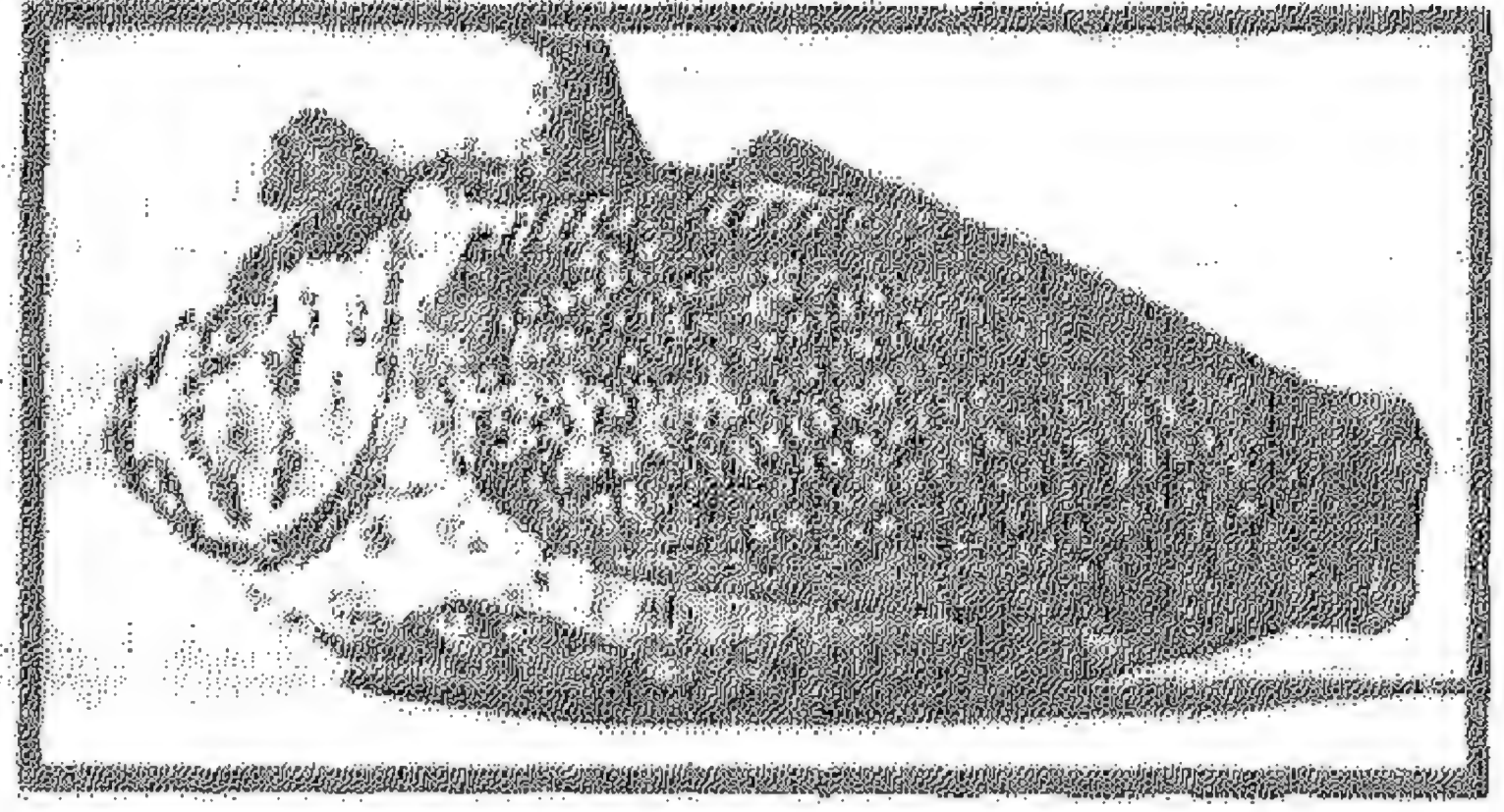
مثلاً حجم بوابة عشتار، حجم أسود شارع الموكب، وأسود تل حرميل التي يقف زوج منها بالنحت الخزفي حماية لقدسية حرم الآلهة، مثلاً المنحوتات الخزفية الصغيرة التي تعلق في رقاب النساء لمعتقدات سحرية، كلها إشارات حسية إجتماعية تحقق وظائفها و"إن الإشارة التشكيلية هي عبارة عن صورة لها علاقات مستمرة وملموسة ومتشابهة مع الشيء المرسوم أو الحدث المشار إليه، وهي ترسل لنا صورة بصرية ومخيلة (تختلف من خلال الحجم مثلاً) لهذا فهي تعتبر دليلاً أكثر منها ممثلاً ومشخصاً للشيء المنحوت أو المرسوم لأنها تحتفظ دائماً بحد أدنى من صفة الشيء الواقعي، وهي أداة تعبيرية أيضاً هدفها الأول الإتصال والنقل والحوار بين الفنان والمتلقي".

هناك تفاوت في الحجم تقرره الوظيفة ويعلن عنه الشكل، فالشكل هنا يدل كنظام صوري عن مفهوم في الفكر الإجتماعي، ويختلف ما بين حجم وآخر والحجم هنا هو الذي تستدعيه قيمته الوظيفية فيبلغ بدلالة الحجم فيكون الإبلاغ بدلالة الحجم. والتي تبلغ عن قيمتها الشكلية في هذا التنوع.

"إن تعقيد الشكل المرسوم أو المنحوت وسيلة إتصالية (إبلاغية) بلغة الإيحاءات المتعددة المتولدة من المساحات المتجاورة للأشكال المرسومة وخصوصاً إذا كان الشكل المرسوم تجريدياً".



جداري خزفي قديم
من العصر البابلي الحديث
شكل رقم (36)



لحم فخاري قديم
من عصور قبل التاريخ - العبيد
شكل رقم (35)

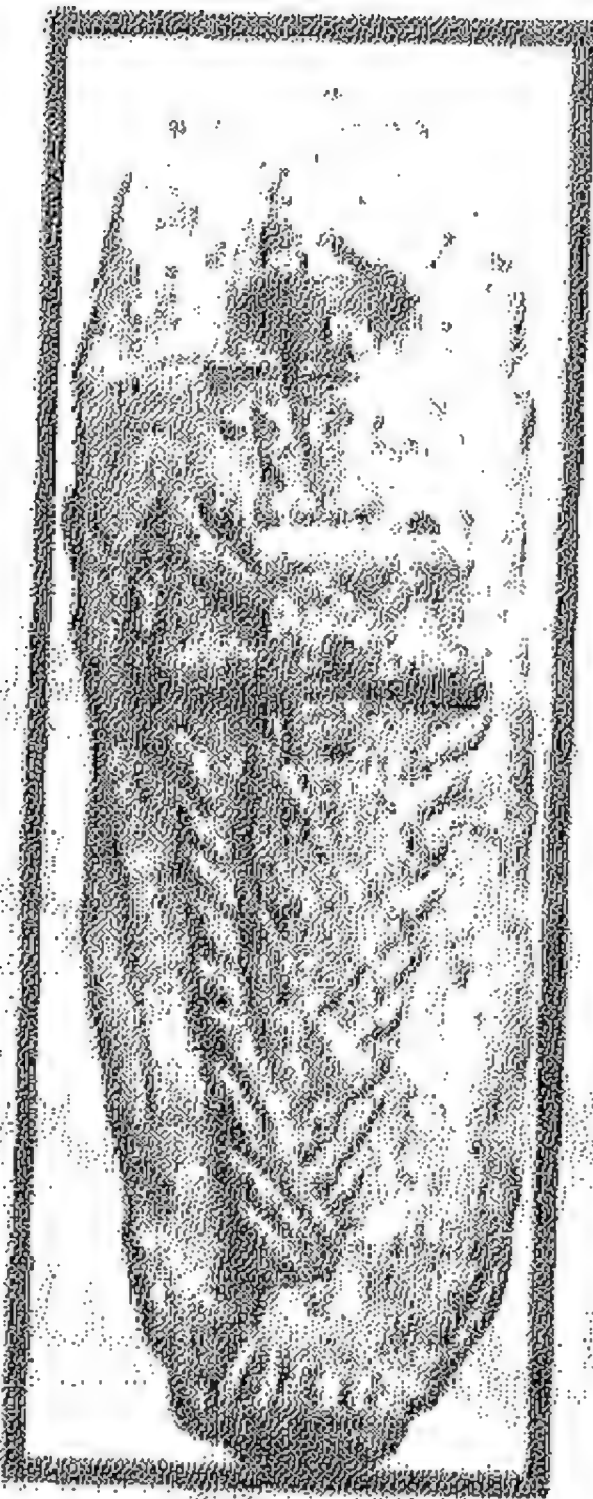
فالإيحاء المرتبط بزيادة أو نقصان الحجم هو تأويل إبلاغي، وطالما إن
الحجوم متفاوتة إذا يحدث تنوع في بنية الخطاب التشكيلي وفي طبيعة الإبلاغ
الذي يرسله للمتلقى، وفي نظامه الشكلي بإعتباره صورة تشكيليّة.

"إن اسناد الوظيفة التواصلية لخطاب ما، يعني أساساً إن هذا الخطاب
أنتج بفرض تبليغ رسالة ما. وعندما يكون الشيء المبلّغ عن طريق الصورة
إحساساً أو إنفعالاً، بما لا يبقى هناك حديث عن رسالة Massage بمفهومها
الإبلاغي فقط، فإن الصورة تسعى إلى إنتاج أثر بايولوجي (صدمة) أي إنها
شيء مثير Stimulus موجه للحصول على رد فعل، وهي إذاً مختلفة عن
الرسالة الابلاغية".

وتعتبر الحركة عنصر فاعل في تقرير الإبلاغ، في تقرير المدلول الذي
يبثّه الدال بإعتباره خزاناً، فالحركة واحدة من العناصر الفاعلة في الخطاب
الخزفي في بلاد وادي الرافدين "وهذا لا يعني بإلّله لا يوجد منهج تواصل
يحكم الأشكال ويحكم تطوراتها وتحويراتها وحركاتها، لكنّه منهج معقد

بتركيبه، فالرسم يضمه النسق الشكلي وله برامجه، وإن هذه البرامج لا تتغير بحسب المدارس والعصور، كما إن له قواعد في الاستقصاء وله في بعض الأحيان لمزاعمه التجريبية وترتبط الحركة التأويل الذهني في تشكيلات النحت الخزفي في بلاد وادي الرافدين، وهذه الحركة رغم تشابهها الظاهر بين المنحوتات الخزفية إلا إنها تختلف من تمثال إلى آخر، ومن منحوتة إلى أخرى في مدلولاتها، ويؤدي تنوع الحركة إلى تنوع المدلولات التعبيرية.

يرتكز العمل الفني على علاقات أساسية تتشكل منها البيئة من الحركات الدلالية التي تولدها كل من هذه العلامات، وفي تفاعلها ثم من الأنساق المتكررة المتشابهة والمتضادة والتي تتكون ضمن كل حركة، ثم ضمن السياق الكلي النابع من تفاعل الحركات على مستويات متعددة دلالية تركيبية إيقاعية" (الاشكال 37 ، 38).



نحت فخاري قديم
من عصر البابلي
شكل رقم (38)



نحت فخاري قديم من عصر
الإنبعث السومري الاكدي
شكل رقم (37)

إن الذي يقرر اختلاف المدلولات وتنوعها هي بنية الدال، فإن بنية الدال هي التي تتحرك فيه الأرجل، وتتحرك فيه الوجوه، وتتحرك فيه الأيدي،

وتتحرك فيه الأجسام لإيجاد لغة التواصل "ويمكن قراءة العمل الفني من خلال إستخلاص مدلولات العناصر بالرجوع الى الواقع الثقافي والاجتماعي له، أو من خلال تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرف على السمات المتشابهة لمختلف الوحدات الدالة، والواضح إن القراءات تُشكّل إتجاهاً بتفسير شفرات العمل الفني من خلال شفرات الواقع" (الشكل 39).



لوح فخاري قديم
من القصر الاشوري الحديث
شكل رقم (39)

فالخطاب هنا خطاب جسد، تتوّعت فيه الحركة بإعتبارها أنظمة صورة وبإعتبارها نظاماً علائقية تُميّز المُنجز، وهذا الاختلاف في طبيعة الحركة وما تحمله اليد من شيء أو ما تُبصر إليه العين أو ما تتدفع إليه القدم أيضاً يعتبر مظهر تتوّع في الأدوار الحضارية للمنحوتات الخزفية هنا.. "ويخضع الخطاب البصري لتغييرات كيفية، وإن مفهوم التشابه يختلف من ثقافة الى أخرى، لأن التشابه يُشكّل في حد ذاته نظاماً أو مجموعة من الأنظمة، والخطاب البصري يستطيع أن يُشكّل درجة قوّة من الأيقنة، دون أن يكف عن إحتواء علائق منطقية نسقية غير إيقونية رغم إن بعضها إعتباطي" (الشكل 40).

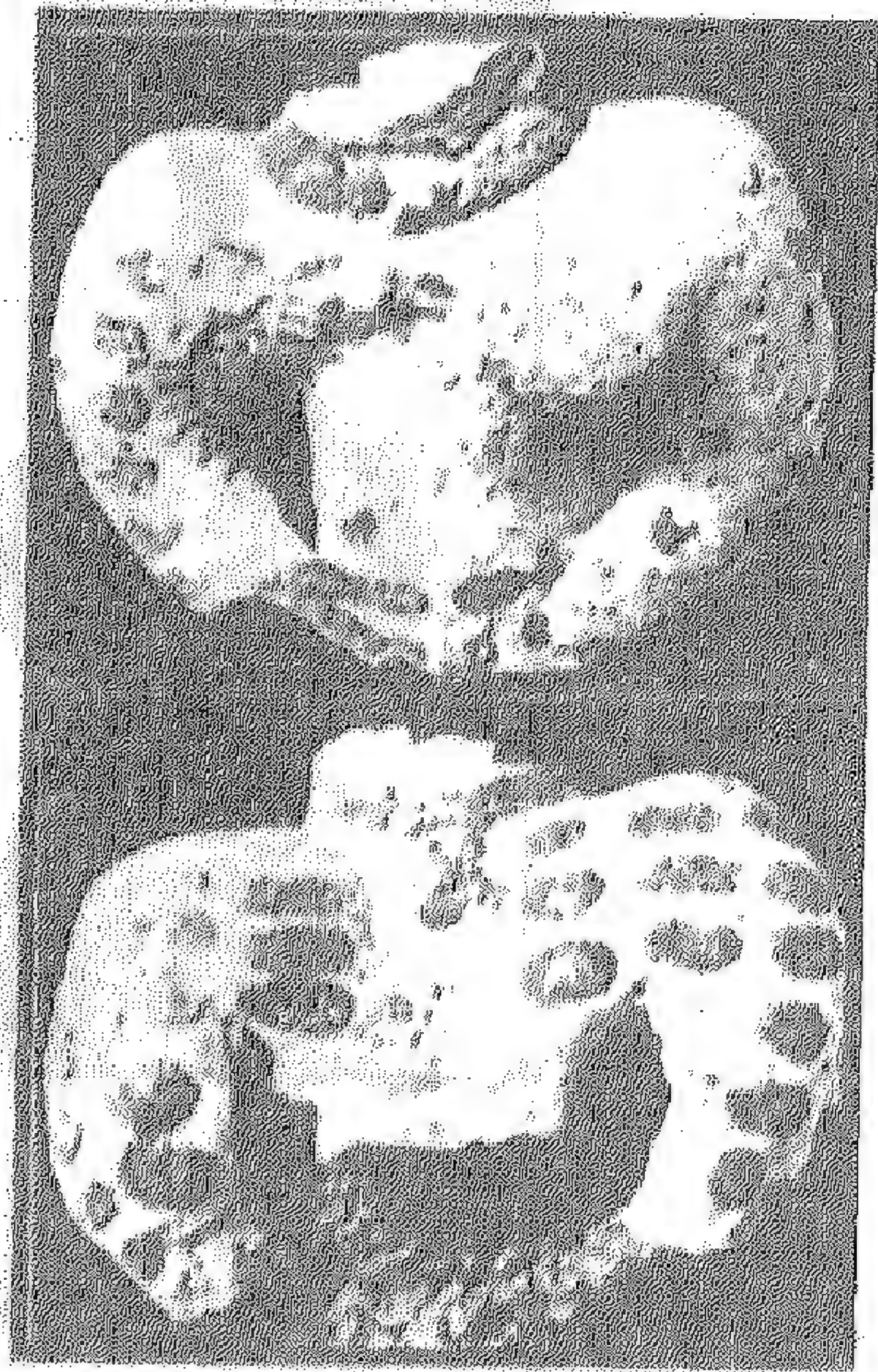


نحت فخاري قديم
من عصور قبل التاريخ - حلف
شكل رقم (40)

وتلك الأنظمة تخلق كُليّة في نظام الشكل، خاضع لتحوّلات البنية فيه باعتبارها أنظمة صور أو أنظمة دوال أو أنظمة أشكال، وكذلك هناك واحد من العوامل الأساسية في التّنوُّع هو اللون.. "ويمكن التفريق بين الأنظمة التي يطبع الكاتب الدلالة عليها والتي تُعبّر فيها عن هذه الدلالة الوحدات الأولية منفردة بمعزل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها، فإن الدلالة في الفن لا تحيل أبداً الى عُرْف تستقبله أطراف الحوار بطرق متماثلة"، وإن اللون يفرض إشتراطات أو إن الصورة متقّمة بإشتراطاتها بدلالة اللون، فالصورة تتقدم بتعبيراتها بدلالة اللون، فهو الذي يؤسّس اللون في الخزف وإن الخزف يؤسّس فهماً إجتماعياً جديداً "فالتغيير يتعامل بالسطوح والمستويات الملمسيّة واللونيّة إذ إن التّناسق العام للنغمات اللونيّة في الطبيعة يتم تنفيذه من خلال التقليد في اللوحات ويمكن الحفاظ على النسق العام بصياغة لونيّة مكافئة لا تُطابق ما موجود بالطبيعة وبالإفادة من النغمات الجميلة التي يُشكّلها التوافق اللوني الخاص" (الاشكال 41 ، 42).



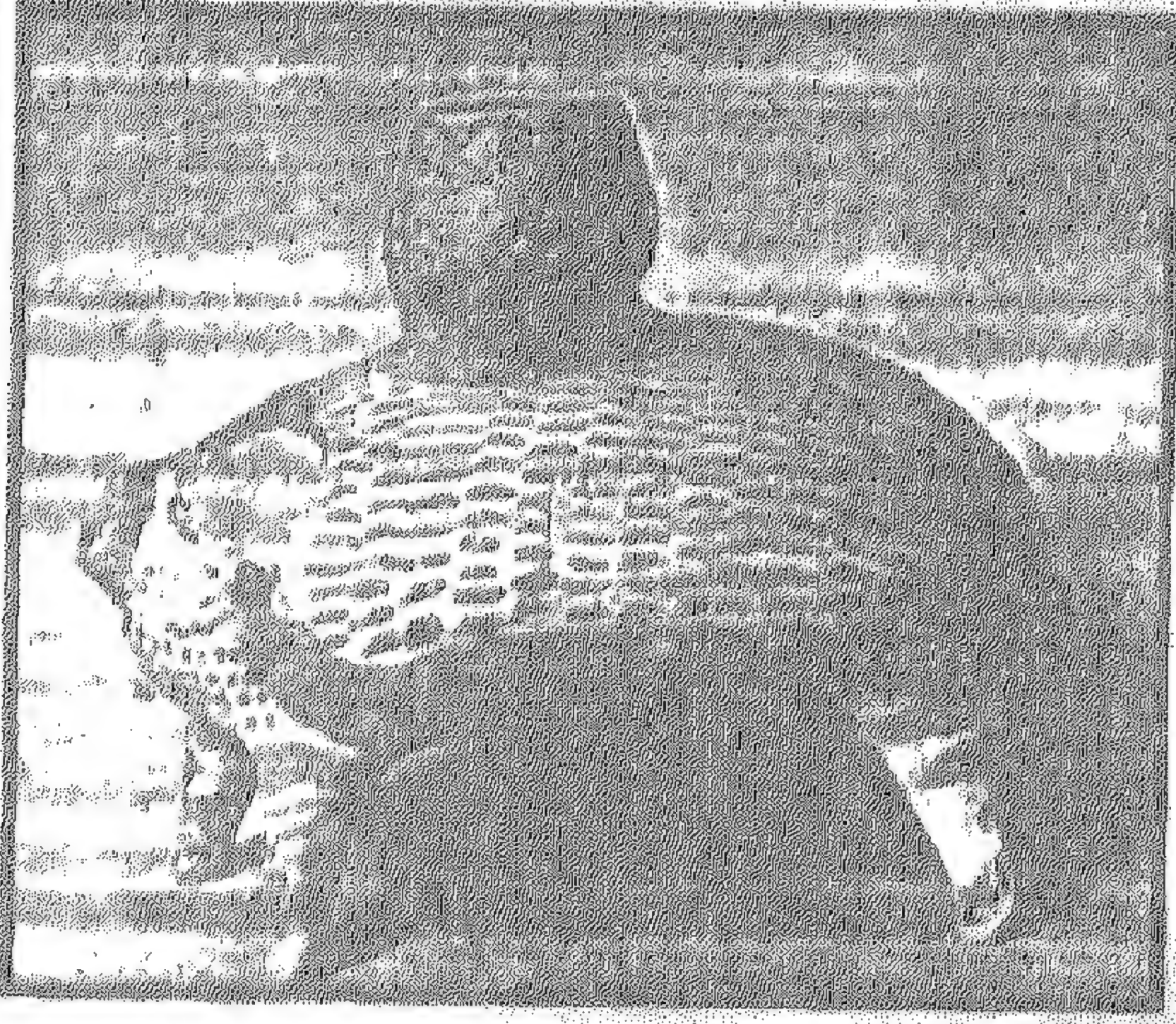
لحت فخاري قديم من عصور
قبل التاريخ - سامراء
شكل رقم (42)



لحت فخاري قديم من عصور
قبل التاريخ - سامراء
شكل رقم (41)

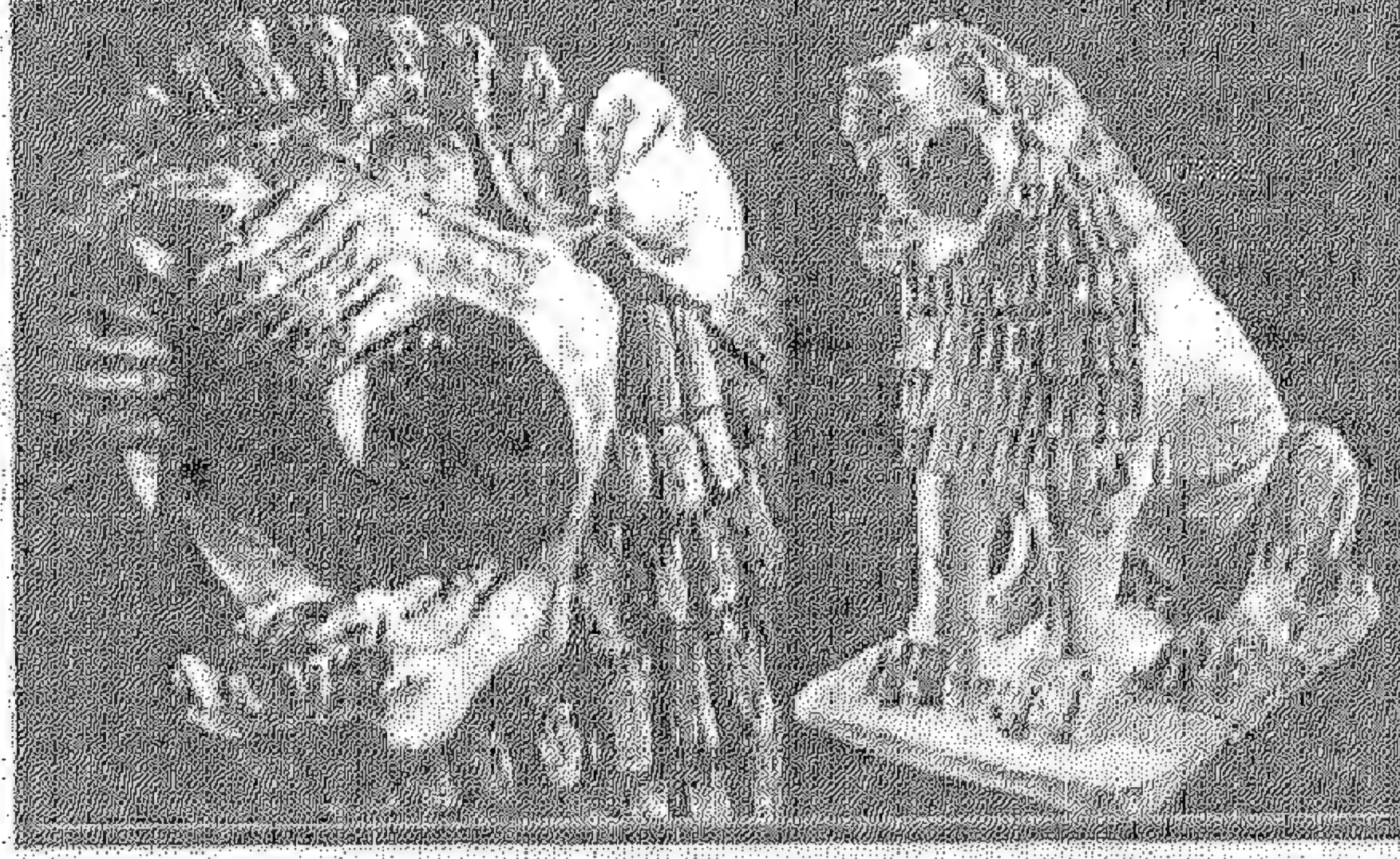
فالطابق الأعلى من زقورة أور أو زقورة بابل أو زقورة عرقوف يكون أزرق اللون، والأنية الخزفية المعبدية في بعض الأحيان تطلّى بطلاء أزرق اللون Bule Backround ، أو أرضية (الأسود) في شارع الموكب زرقاء اللون، وتتفاعل دلالات الرؤية اللونية بحيث قد يكون الطابع الفني هنا متفرداً، فالموضوعات التي يُعبّر عنها الفنان عن واقع حياته اليومية والتي يصوغ خلالها آماله وفلسفته في الحياة، سواء أكانت هذه الفلسفة صادرة عن العامة أو الخاصة، تُقرض القوانين التشكيلية صيغاً خاصة لهذه الموضوعات، وهي بمثابة البصمات الشخصية لروح المكان مهما اختلفت هذه الموضوعات في ظاهرها أو في تناول الفنان لها من عصر لآخر.

فاللون كنظام صورة أو كواحدة من النظم العلائقية التي تُشكّل التشكيل، الذي يبيث رسالة، ويبث شفرة، ويؤسس مفهوماً في الفكر الاجتماعي متوارثاً عند الأجيال، فيبدو علامة فارقة في نظام الصورة في النحت الخزفي في العراق القديم، وتلك الشفرات إجتماعية تأويلية (الشكل 43).

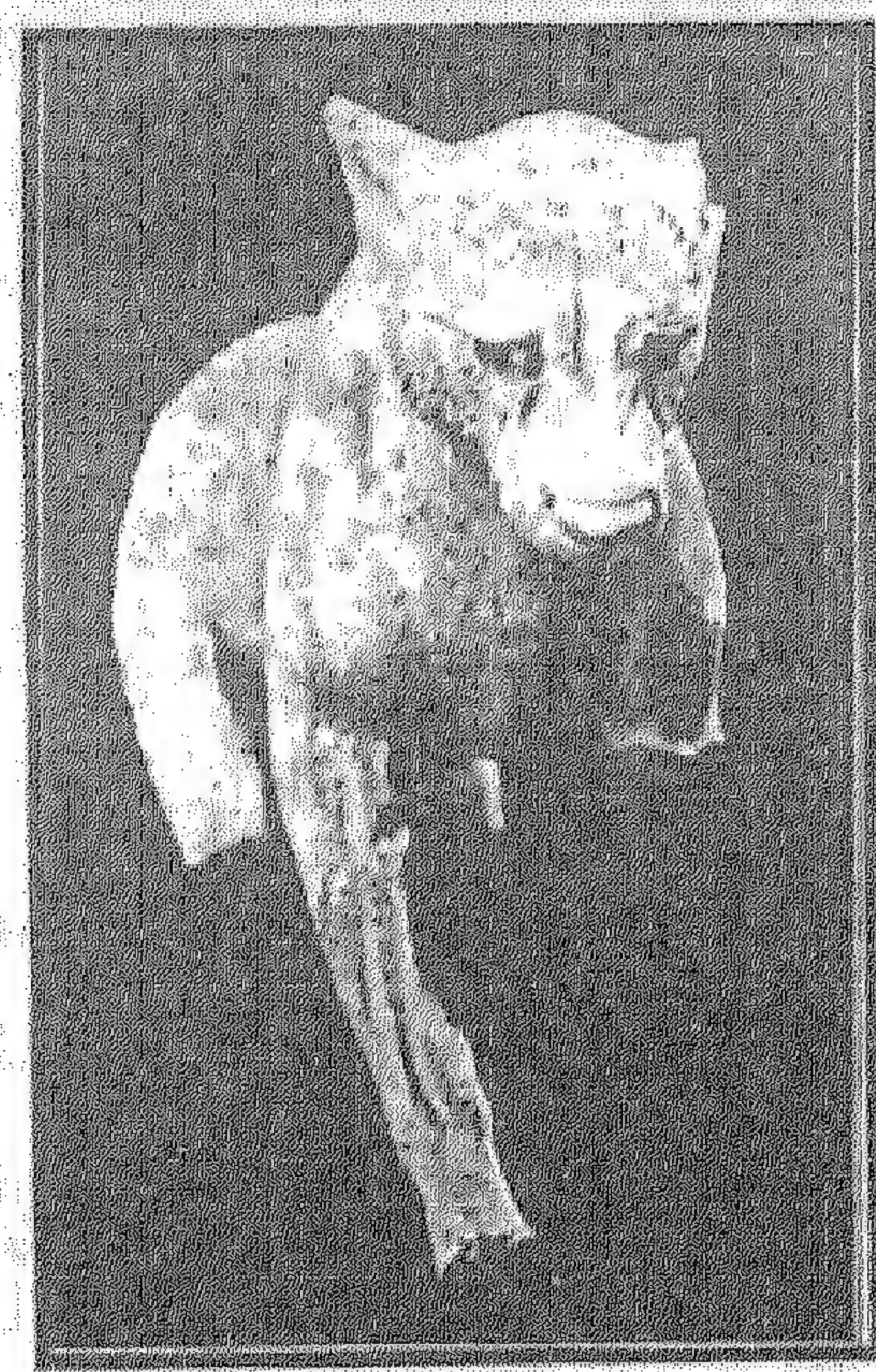


نحت فخاري قديم من عصور
قبل التاريخ - حلف
شكل رقم (43)

"وفي الإعلان عن الأشكال والألوان كنظام يبدأ بتجرد الأشكال لأجل الإستعمال، ولا ينفي ذلك المستويات العلامية الأخرى من تركيب ودلالة لإشتغال الأشكال كعلامات، ويتحول المنجز الفني الى منجز مستحدث ويكون تحليل بنية التكوين والأشكال الموروثة وإستتقاق بنيتها عبر الصياغة التوليفية الجديدة لها يتم عبرها الإئتلاف لتحقيق صيغ جديدة وتكون ممثلة ومنسقة وبسيطة"، وبالتالي طالما إن اللون عنصر مُعبّر في النظام الصوري للأشكال فإنه يتنوع أيضاً ويختلف تبعاً للوظائف وتبعاً للأمكنة، وتبعاً للعصور وتحولاتها الثقافية والفكرية والاجتماعية. "وقد ظهر في الفن الإنطباعي صورة أكثر قرباً وفهماً للون، فقد إستخدم الفنان الإنطباعي اللون ومجاوراته في المنجزات الفنية، فعمد الى إستخدامه بوعي ليعطي نتاجاً جديداً من ناحية القيمة اللونية والضوئية ومركباتها وقد ساعد ذلك على إنفتاح الوعي بإتجاه إدراك غايات كبيرة في مجال التكوين، وتكون اللوحة سطحاً يعرض عليه العلاقات اللونية" (الشكل 44 ، 45).



نحت فخاري قديم من العصر
البابلي القديم
شكل رقم (44)



نحت فخاري قديم من العصر الكشي
شكل رقم (45)

الخلاصة:

يُمكن القول إنه طالما هناك عوامل إشتغلت متفاعلة في تقرير نظام الصورة وصنعت وحدة المنحوتات الفخاريّة في بلاد وادي الرافدين، فإنها أسست أصالتها، وتفرّدها، بحيث نستطيع بومضة البصر أن نُعزل المنحوتات الفخاريّة الرافدينيّة والخزفيّة الرافدينيّة عن غيرها من (المصريّات) وغيرها مما ظهر في الهند والصين، فقد حققت تلك التفرد والخصوصيّة وإن "ذلك النوع من الإدراك هو الذي يعزل ذهنياً خصائص الشيء عن الأشياء ذاتها، وهو بذلك يمنحها نوعاً من حرية الإرتجال، فنجد تناغمها من تلقائيّة نفسها كنهج تجريدي ومفهوم شكلاني يعكس المدلول اللاهوتي للمرحلة كمرجعيّة شكليّة تبت دلالتها الشكليّة وتتوافق مع الفنون المعاصرة، فالشكل ببنيته الدلائليّة كانت القراءة الأولى للتأريخ، يلتبس الفنّان من خلالها مرجعيّاته الفنيّة".

هذا التفرد وهذه الأصالة هي عوامل وحدة صنعتها الميثالوجيا والدين والبيئة والحكم السياسي أو نظام الحكم السياسي، هناك أيضاً بالإضافة الى الوحدة مفاهيم تُعلن عنها، فإنها مفاهيم تنوّع، والتنوّع كما أسلفنا يُنجز بسبب التحوّلات الثقافيّة الإجتماعية التي تؤدّي الى تحوّلات شكليّة. لذا "فإن المعاصرة ستُحضر الشكل ليُمثل الإنتقاء القصدي للفنون وعموماً القديمة والمعاصرة، وإن الطريق للمطلق يبقى مفتوحاً حيث يتخطّى الفن مرحلة السحر وإستحضار الأرواح والنذور ويتخطاها الى تحقيق الجمال وحده، فتلتقي الفلسفة بالتجريد".

وبالتالي تتنوع الوظائف بتنوع الأمكنة وتنوع الحجوم وتنوع الألوان، وتنوع مدلولات الحركة وبالتالي هذا التنوع شهرة الشكل، ويعلن عنه النظام الصوري للخزف ومنحوتاته ليؤسس مفهوماً اجتماعياً للفكر الرافديني، خاضعاً للتحوّلات الاجتماعية، الدينية، والفكرية والإقتصادية والميثالوجية، وكل هذه التحوّلات الفكرية هي أنظمة تخلق التنوع في الفكر الإنساني في بلاد وادي الرافدين التي خلقت التنوع في أنظمة الأشكال الفنية بشكل عام والمنحوتات الفخارية خصوصاً.

المبحث الثاني

الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي

فيما يتعلق بالفنون الإسلامية، هناك سؤال يُطرح، هل من جمالية إسلامية أو عربية في فن الخزف؟ لا جدال في ذلك، غير إن الجزم يكتنفه غموض في تعريف تلك الجمالية وتحديد ما لأنها تساعد بالتأكيد على فهم الخزف المعاصر في العراق تحديداً، خاصة وإن هذا الفن يحمل فيه ما يحمله من ملامح وخصائص جمالية إسلامية أخذت تتمدد على جسده وتشكل وحدة ما أُصطلح عليه (الهوية).

يمكن الإهتمام إلى المصطلح الذي تأسست عليه الجمالية الإسلامية من موقع اللب الفلسفي والذي منه ينبع فعل الإبداع واليه يعود. لذلك كثيراً ما غلب على المهتمين بذلك الموضوع بالميل إلى وجود وحدة جمالية، رغم التنوع الذي حصل هنا وهناك في الخارطة الفنية، وإلى ذلك التسليم بوجود هذه الوحدة في التقاليد الفنية في التاريخ البشري.

أحد النصوص النموذجية في هذا الصدد كتاب المستشرق الفرنسي جورج مارسيه "الفن الإسلامي" والعاث إلى أربعينيات القرن الماضي.. يقول: لتصور هذه التجربة: أمامك ساعة تريد تمضيها.. وفي النظر إلى صور جميلة تتوالى تحت عينيك لأعمال متأية من فنون بالغة التنوع من تماثيل إغريقية وإلى رسومات فرعونية وإلى ستارات يابانية مطرزة، وإلى نقوش

معابد هندية، وأثناء تقلب الصفحات، يقع بصرك على التوالي على قطعة من الجص (منحوتة، مأخوذة) من قصر الحمراء، أو على نقوش على حوض غطس فارسي، وإذا ما كان لك حد أدنى من الثقافة الفنية فإنك تتعرف فوراً على إن هذه الصور تنتمي إلى الفن الإسلامي، وحتى إن لم تكن قادراً على الجزم في شأن البلد الذي كان موطناً لكل من تلك الأعمال الفنية، فإنك لا تفكر لحظة في نسبها إلى أي فن غريب عن بلاد الإسلام.

إن هذه المقولة الشهيرة تشير إلى أن هناك ملامح جمالية تتشكل في وحدة عامة، يحكمها نظام ومخبر تحتها فلسفة خاصة فما هي هذه الوحدة؟

ضرورياً القول إن البحث لا يريد إستعادة ما قيل حول فلسفة الفن الإسلامي والاتجاهات والتأثيرات الدينية عليه، لكن من الضروري أيضاً الجدل في مسألة الخصوصية التي تشكل الوحدة الكلية للجمالية الإسلامية، والنفاز تحديداً إلى عمق تلك الخصوصية دون الغوص في بناها العميقة والرؤية الفكرية الكامنة فيها.

لقد تحدث (اولغ غرابار) في شأن الوحدة الجمالية الإسلامية عن (جمالية التزيين) أو الزخرفة، وهما يفتحان على احتمال معاني شتى، ويمثلان وسيطاً بصرياً كونياً، بمخاطبة فئات سكانية متنوعة الأصول والثقافات، هي تلك التي ضمها الإسلام بعد إنتشاره أي إرساء وحدة، ربما هددتها عناصر التنوع وأوجه الاختلاف. وعليه فإن الوحدة والتنوع سوف تظهر في أحد أهم الفنون الإسلامية ألا وهو فن الخزف والنحت الخزفي.

يمتد الخزف الإسلامي لفترة زمنية طويلة وعلى رقعة جغرافية واسعة وقد أدت تلك الشمولية الزمانية والمكانية إلى إبداع مدى واسع من الأشكال

الخزفية المتنوعة والتي أعطت خصوصية للفن الإسلامي وقيّمته وتفرّده، ومن روائع الفن الإسلامي وقيّمته وتفرّده، فنون الخزف التي أوجدت لها مساحة شاسعة من التلاعب التقني والإسلوب في التشكيل والرؤية لفن الخزف آنذاك.

خضع فن الخزف الى المُحرّك الأكبر المُتمثل بالرؤية الفكرية التي تُنظّم المجتمع الإسلامي، وتلك المفاهيم قد أوجدت قدره على إظهار وتعميق تلك التصورات وفقاً للمفاهيم الإسلامية الخاصة، وقد عبّر فن الخزف عن روحية الفنان المسلم بأكثر صورة، وكان مُتفرّداً عن الفنون في ذلك العصر، إذ تميّز العصر الإسلامي لفن الخزف دون الرسم والنحت، وقد إقتربت العمارة أحياناً - ولو بشكل أقل عمقاً- من فن الخزف، إذ جاء الخزف قيمة عليا في التشكيل بأساليب خاصة ومُبتكرة، حقّقت مضامين رؤية العصر، فقد أثّرت صناعة وتشكيل الأعمال الفنية لإيجاد أعمال ذات تقنية عالية تحقّقت وظيفتها دون إعتبار الزمن والجهد لإنتاجها".

فقد عبّر الفن الإسلامي عن الفن التشكيلي بأنه أنظمة صورية تشكّلها دوال وتعلن عن مفاهيم في الفكر الاجتماعي، وتلك الأنظمة الصورية الدالة عن مفاهيم في الفكر الاجتماعي، وتلك الأنظمة الصورية الدالة عن مفاهيم فكرية تبلورها الأشكال الفخارية والخزفية، فهي خطاب إبلاغي يُعبّر عن مفاهيم خاصة وتخضع تلك الأشكال لتحوّلات في المفاهيم الفكرية والثقافية والاجتماعية".

فتنتج أنظمة صورية جديدة، وفقاً لتلك التحوّلات ونشأ أسلوب جديد، لتلك التحوّلات فأخذ يتحوّل تدريجياً نتيجة للإمتزاج الثقافي والفكري، عندما بدأت الفتوحات الإسلامية في العراق والشام ومصر والدول العربية الأخرى لتمتدّج

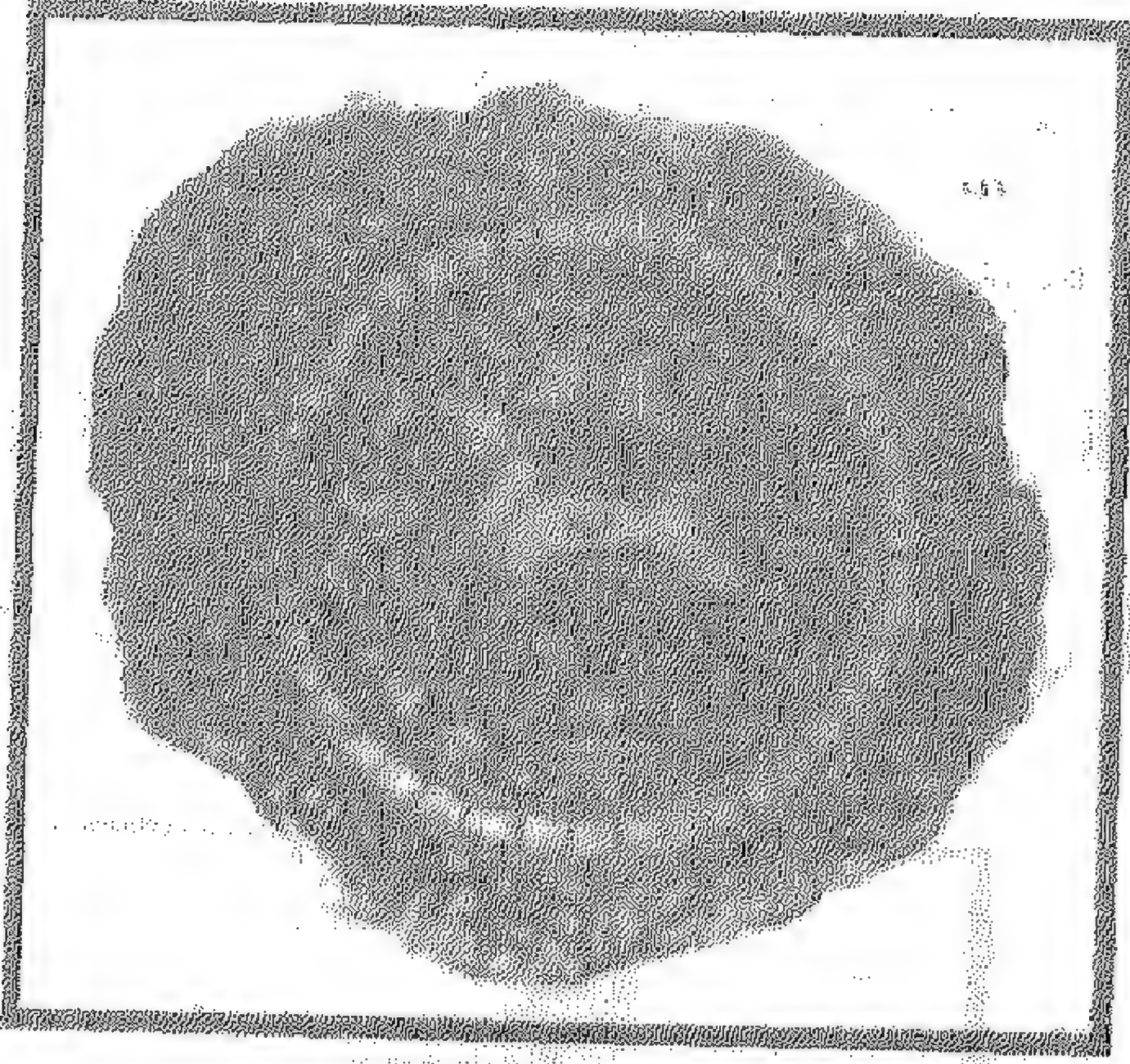
الفنون معا" لتُحقّق أنظمة شكليّة جديدة للفن الإسلامي في بنية الفكر التأويلي الذي إتخذ من العلاقات الفنيّة التشكيليّة هدفاً لإقامة الحوار الفكري والفلسفي الإسلامي، فأساسه العقيدة الإسلامية وخصوصيّتها في التوحيد إذ أوجدت صورة بصريّة خاصة في رؤيتها فتعتمد على الوحدة في عناصر التشكيل رغم تنوّع الطرز فمثلاً يكون التكرار في الفن الإسلامي أحد الصفات المهمة في رصانة الوحدة في العمل الفني التشكيلي، والتي تبتعد عن الرتابة، بل تؤدي الى التوازن والتناسب في أجزاء العمل الفني.

فتنوّع المفردات البيئية هي التي ترفد العمل الفني وهي أيضاً قيمة مضافة تعزّز الصورة البصريّة للتنوّع مرافقاً للوحدة في إيجاد المعاني التعبيريّة للتشكيل الفني الإسلامي، ما بين اللون والملبس والتقنيّة الجديدة، وما بين غاية الصنع والفن وما بين الكتابة وأساليبها المتجدّدة والزخرفة الهندسيّة والبنائيّة، فكان الحضور عميقاً عمق الرؤية الفكرية الإسلامية التي بلورت الأساليب وصهرتها في التشكيل والبناء والتعبير.

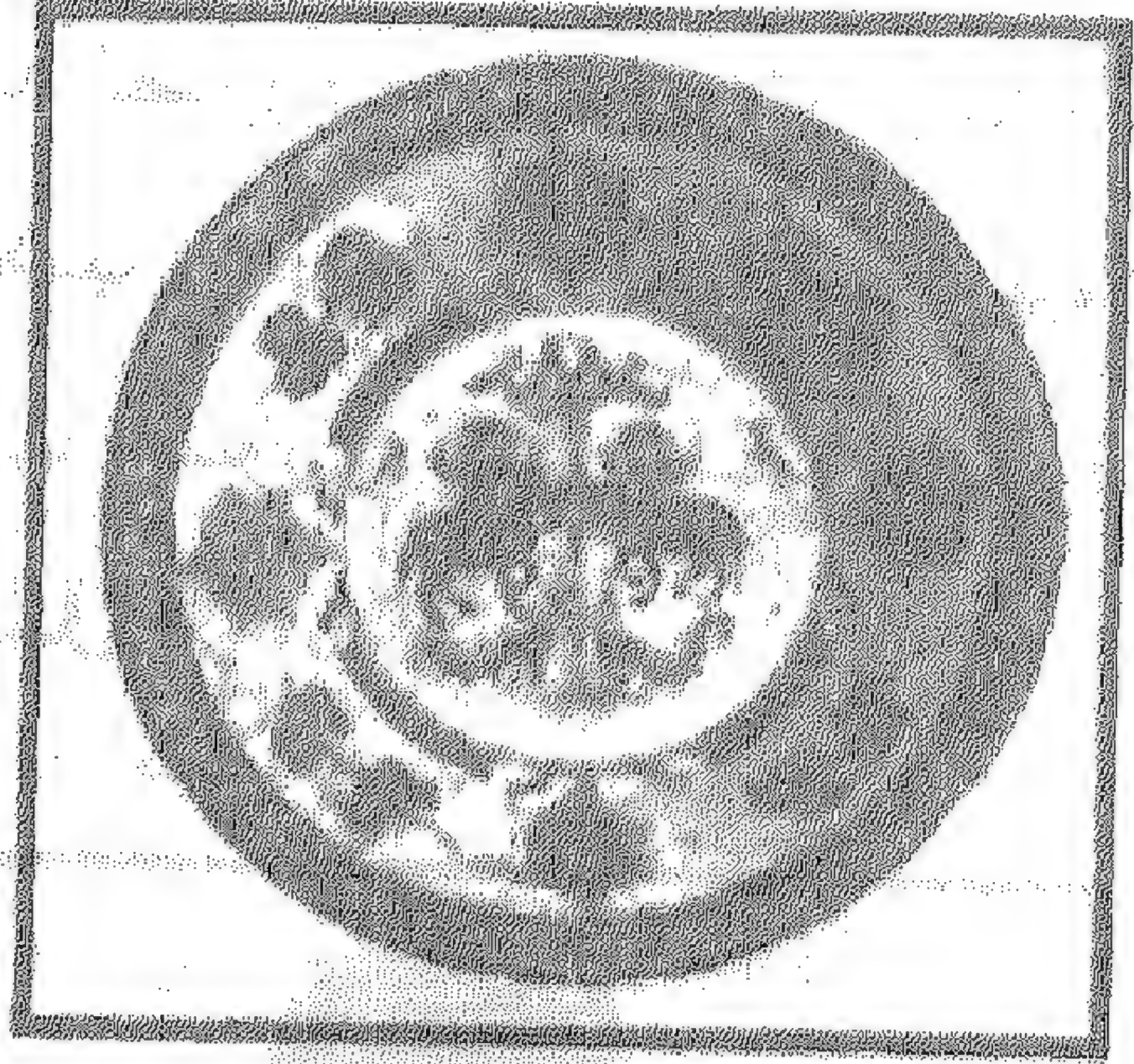
لقد خلّقت الأنظمة تحوّلاً في صورة الفخار والخزف الإسلامي والرسم وفي شتى أنواع الصورة التشكيليّة. ففي العصر الإسلامي إتجهت الرؤية نحو نظام تجريدي، لا موضوعي، نظام صوريّ يبتعد عن المحاكاة، ويبتعد عن نسخ الواقع الذي تراه العين، فوصلت الى تأويل عالٍ في الفكر، فرضته العقيدة الإسلاميّة الجديدة، إذ إنتقى من عناصر الفنون الأخرى المجاورة ما يتألف وتلك الرؤية، فكان يصهرها ببطء، ويبتعد عن مصادره الأولى التي رقدت، ليخرج الإبداع في صورة جديدة ذات ملامح خاصة وقوية".

لذلك نرى إن الأرابيسك وهو عبارة عن نظام خطّي زخرفي يميّز الزخارف الإسلامية على واجهات القصور، والزخارف الجُصيّة على واجهات المساجد الإسلاميّة، فهو نظام صوري يتّجه الى دلالة، الى اليمين، وإلى اليسار ويدور وينحرف، فإنه يتّجه أو يُعبّر عن فكرة المُطلق، فالصورة في ذهن المتلقي عبارة عن تحريفات للحقيقة والشكل،

إذ يختزن الشكل داخل العقل على شكل ضربات، وهذه التجريدات هي صور للعناصر (الأشكال 46، 47).



صحن خزفي من العصر الإسلامي
شكل رقم (47)



صحن من العصر الإسلامي
شكل رقم (46)

والخصائص البارزة في الشكل التي تعطي للشكل تصوّريّة عالية، فهناك تباين في أهمية وقوة هذه الخصائص من حيث تأثيرها على إدراك وتحسّس المتلقي، وإن إيتعاد الفنّان المسلم. عن المحاكاة، وعن الواقعيّة، وعن نسخ الموجودات في الطبيعة هي فكرة تأويل أوجدتها العقيدة الإسلاميّة "والتي عدها الفنّان المسلم ضمن دائرة الأشكال المتوالدة في ذات الفنّان المسلم، أشكالاً رياضيّة وبيئيّة مكانيّة يتعلّق فيها الأرضي والسمائي، وهذه القدسيّة احتلت

مكانتها في الصورة البصرية للفن العربي الإسلامي فأحالتها الى خطاب تشكيلي لجأ الى ما هو جوهري لجعله نوعياً فأنعكاس الازاحة العقائدية بتأسيس البنية الفكرية الكامنة في بنائية المضامين المقررة لنظام الأشكال".

وهذا في أنظمة الصورة، جعلها تشغل في المنطقة التأويلية والتعبيرية، وتشغل في منطقة التجريد، والخلق والإبداع، وتشغل أيضاً في منطق الفن وليس في منطق الحياة، فقد تأثر الفن الإسلامي بالعقيدة وإسلوب البناء، فكان ذلك الشرطان ذا تأثير بالغ على فن الخزف الإسلامي، فقد دعت العقيدة الى تأمل التبصر، فانطلق الفنان المسلم يبدع ويؤسس رؤية أصيلة بإسلوب حي وحيوي.. وعلى هذا الأساس نجد إن أنظمة الصورة في الخزفيات الإسلامية محكومة بفهم إجتماعي أوجدته العقيدة الإسلامية، ومن ثم هذا الضغط المهيمن للعقيدة أنتج نوعاً من الوحدة في نظم العلاقات الصورية التي تميّز الخزف والفخار الموجود في القصر الإسلامي (الاشكال 48،49).



لمحت خزفي من العصر الإسلامي
في متحف برلين
شكل رقم (48)



لمحت خزفي من العصر الإسلامي
في متحف الفن الإسلامي - القاهرة
شكل رقم (49)

تستخلص الفكرة دائماً محتواها من الخصائص التي يمتلكها الموضوع فمعنى هذا الاختلاف بين الصورة والفكرة ليس إختلافاً مطلقاً، ففي العلم غالباً ما نُقدّم سوّية تحاور الموضوعات التي يمكن إدراكها، وهو المتباين وغير المتماثل مثل إستنتاجات التناظر الجزئي".

ونجد إن أنظمة الإستعارات، وخصوصيّة الخطاب الذي يبثه التشكيل، وخصوصيّة الإبلاغ الذي يبلغ عنه النظام الصوري العلائقي للأعمال الخزفيّة فيها تماثل من حيث إنه مفهوم إجتماعي وتماثل أخلاقي بالدرجة الأساس، فالإستعارة التي كانت متمثّلة بإنتاج خزف البريق المعدني بديلاً عن أواني الذهب والفضة لتحريمها، إستعارات الألوان البرّاقة كبديل لبريق الذهب والفضة المعدني، وكذلك إستعارات الزخرفة الهندسيّة والبنائيّة كبدايل للتشخيص الآدمي والحيواني ولتملأ الفراغ".

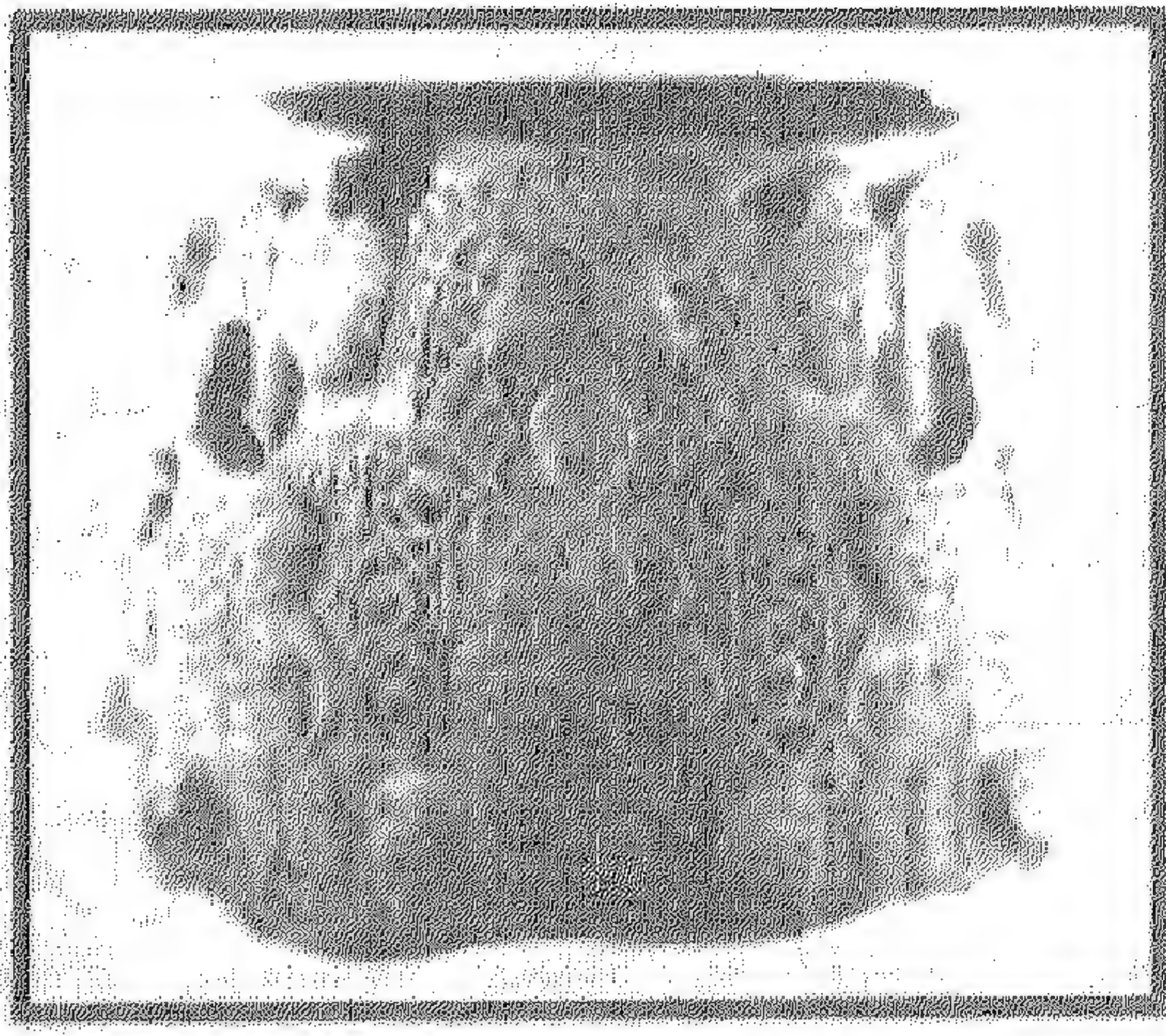
ورغم ذلك نجد بعض التّويعات، تعود الى مجموعة من المرجعيّات أو الأسباب الوظيفيّة، قد أدّت الى إنجازات فهي في الواقع تتنوّع على إيقاعات مختلفة، ولأسباب أهمها:

أولاً: الوظائف التي تُقرّرها النّتاجات التّشكيليّة الخزفيّة والفخاريّة فوظيفة القدور الباربوتيّة تختلف عن وظائف خزف البريق المعروفة في العصر الإسلامي إذ إن قدور الباربوتين أكثر خفّة وأسهل إنتاجاً، فقد صنّعت بطريقة القوالب، في حين تقتصر أواني البريق المعدني على الصناعة الخاصة إذ إنها غالية الثمن والتكاليف من حيث المادة الخام (الزجاج) وتقنيّات أسلوب إستغالها، فالوظيفة هنا يُحددها شكل الآنية الخزفيّة".

وبالتالي إختلاف الوظيفة حَقَّقت تَنَوُّعاً في التَقْنِيَّة أيضاً، وفي النظام الصوري للمنحوتات الخزفِيَّة في العصر الإسلامي كذلك ، ويُعدّ ذلك خطاباً تشكيليّاً جديداً، فقدور الباروتين تضمّنت مشاهد صوريّة على السطوح وما أعقبها من فعل تقني يحكم العمليّة الشكليّة، ومن حيث الحجم والمادة وطريقة الإخراج (الأشكال 50 ، 51).



لُغَار الباروتين الإسلامي
شكل رقم (51)

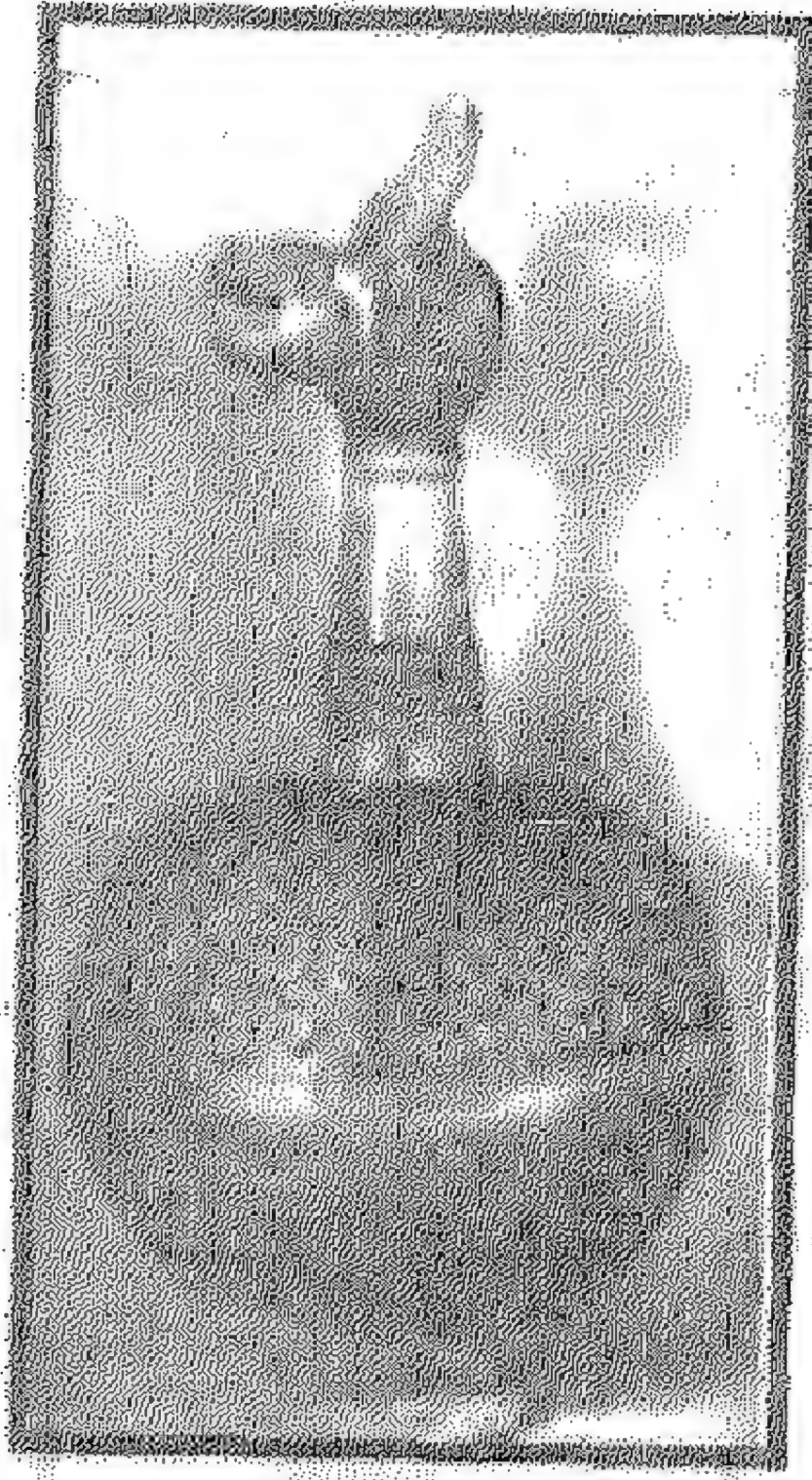


لُغَار الباروتين الإسلامي
شكل رقم (50)

وعليه جاءت الأشكال في الأنيّة الخزفِيَّة في العصر الإسلامي مُزيّنة بدوال أو صور على سطوحها، فهذه الدوال والسطوح التصويريّة تُعلن عن تَنَوُّع في التَقْنِيَّة التي تُحدِّدها الوظيفة، فالوظيفة والتَقْنِيَّة تتبادلا القوة في التأثير، إذ تُقرّر الوظيفة أحياناً أسلوب وتقنيّة العمل الخزفي أو تُقرّر التَقْنِيَّة وظيفة الشكل وقيمتة".

إن الوظيفة وتقنيّة العمل الخزفي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتنوّع في الشكل الفني الخزفي، إذ يُمكن أن نقارن بين الخزف ذي البريق المعدني الذي يبرز

عدداً كبيراً من السطوح اللونية والأشكال الزخرفية والتي تختلف بالتنوع عن خزف أواني الباروتين وظيفياً وتقلياً فهي ذات علاقات شكلية منسجمة العناصر، تبتعد كثيراً عن ألوان خزف البريق المعدني وسطوحه، وتتوحد في تشكيل عناصره الزخرفية على الأغلب: "ويختلف الخزف الإسلامي اختلافاً كبيراً من حيث قيمة الخزف وأساليبه الصناعية، فالخزف ذو البريق المعدني كان للأمرء، والأساليب الصناعية الأخرى (كالخز)، أما خزف الباروتيني فكان لعامة الناس" (الأشكال 52، 53).



نحت خزفي اسلامي في متحف الفن
الاسلامي - القاهرة
شكل رقم (53)

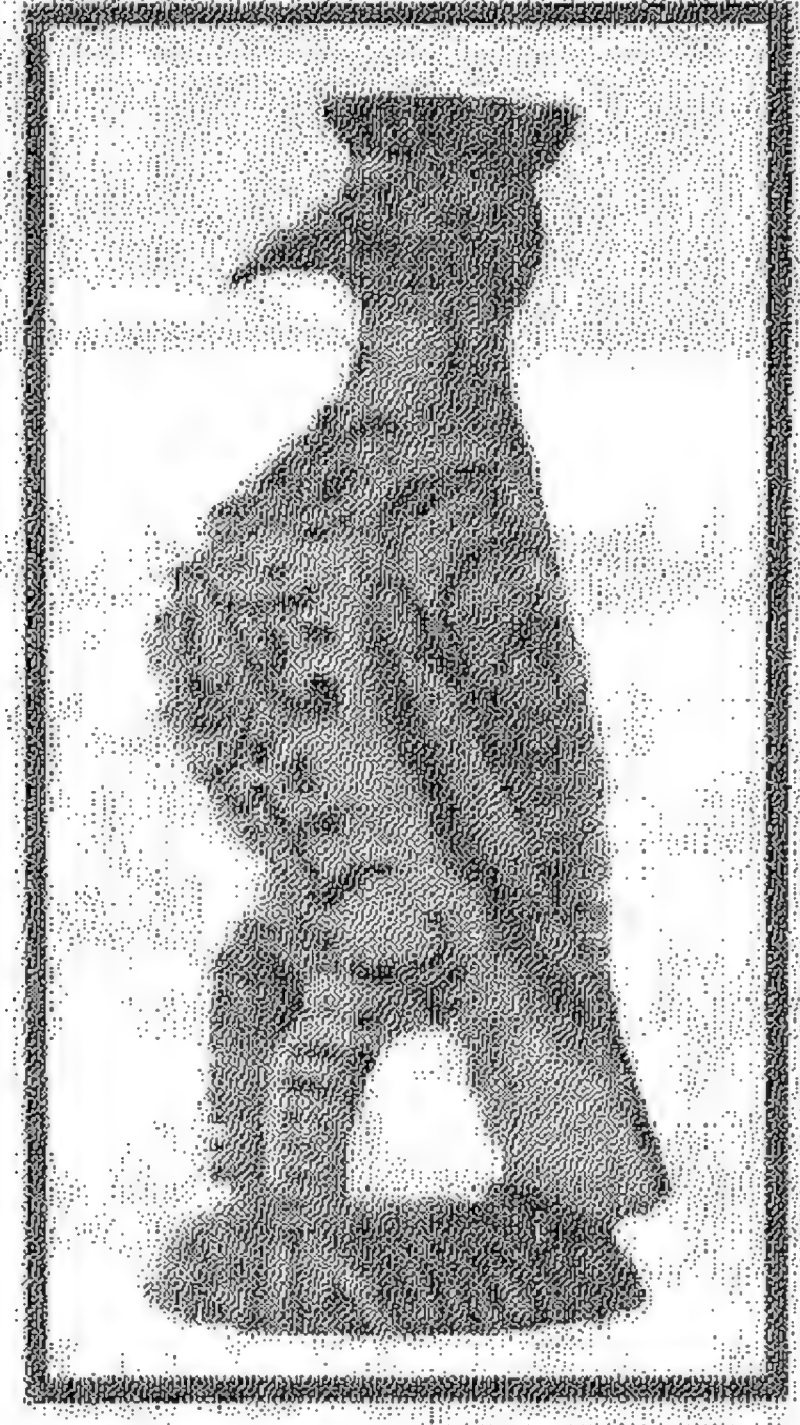


نحت خزفي اسلامي في متحف الفن
الاسلامي - القاهرة
شكل رقم (52)

هذه الأشكال الصورية تُنظّم علاقات خطية، لونية، ملمسية، تُبلغ عن مفاهيم تختلف بين أنظمة الصور التي تظهر على الخزف ذي البريق المعدني، وأنظمة الصور على أواني الباروتين تقنياً وإسلوبياً، إذ إننا نجد إن هناك إستعارات وتقنية حرارية وقوانين إختزال في صناعة اللون وفي مجال آخر قوانين حرارية وقوانين إختزال وبناء تقني في الباروتيني.

وهكذا أصبحت التقنية خطاباً في الخزف الإسلامي أو هي نظام بصوري شكلائي وله مفاهيم في الفكر، يصف العالمان: أوجدين وريتشارد (Richard Ogden & Ogden) في كتابهما (معنى المعنى) (Meaning of Meaning) الصورة من خلال هذين المحورين، فالشكل يحمل معنىً ضمنيّاً للمحتوى، ويحمل أولاً معنى مباشراً لشيء، ووظيفته الواقعية وخواصّه.

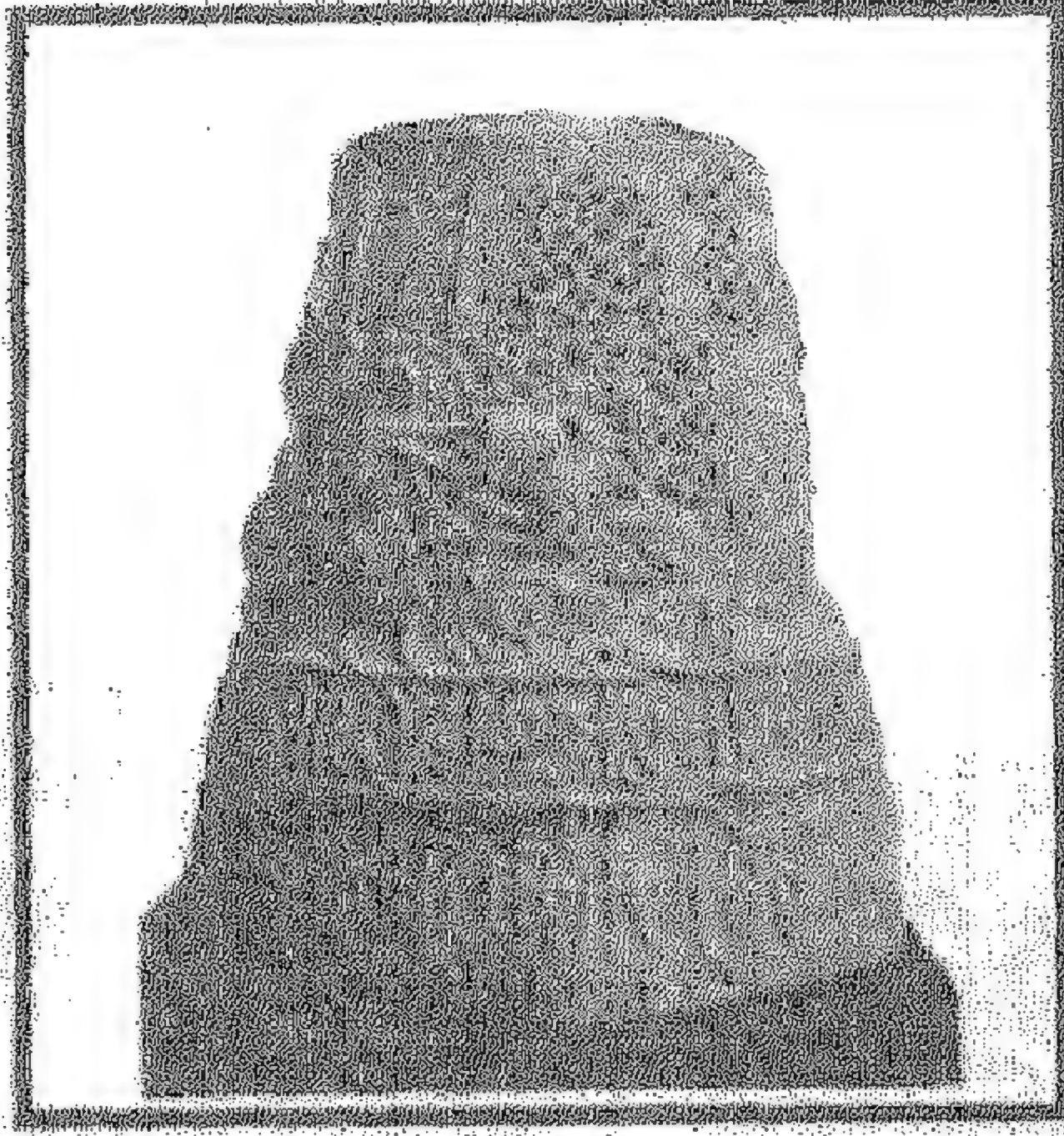
والفكرة الأخرى هي التي صنعت التّوّع في الخزف الإسلامي رغم وجود السمتريّة أو الوحدة التي أسستّها مفاهيم الدين الإسلامي، وهي خصوصيّة المكان، الذي تقرّره الوظيفة إذ تتحدّد الاستجابات الإدراكية للشكل بالتعقيد، والتّوّع، والتباين، والتراكب، والتتابعات البصريّة، والمبالغة فتلك العلاقات التراكيبية والتتابعية والإكثار من المداخلات الحسية التي تنتج عن تغيير في درجة التعبير البيئي المتمثّل بالمكان مثلاً، والذي يُحقّق تغيّرات واضحة في مؤشر المعدل المثالي للإدراك" (الاشكال 54 ، 55).



نحت خزفي اسلامي في متحف الفن
الاسلامي - القاهرة
شكل رقم (55)

نحت خزفي اسلامي في متحف الفن
الاسلامي - القاهرة
شكل رقم (54)

فالوظيفة عنصر فعال في إحداث التّوَع في الخزف الإسلامي، لأن وظائف الباروتين ليست ذاتها في الخزف ذي البريق المعدني، ووظيفة الأشكال الخزفية في المسجد تختلف عن وظيفة الأشكال الخزفية في القصر، وهي عند الإنسان المسلم الإعتيادي، تختلف عن مثيلتها عند الملك أو الخليفة (الأشكال 56، 57).



آنية الباروتين الاسلامي
شكل رقم (57)

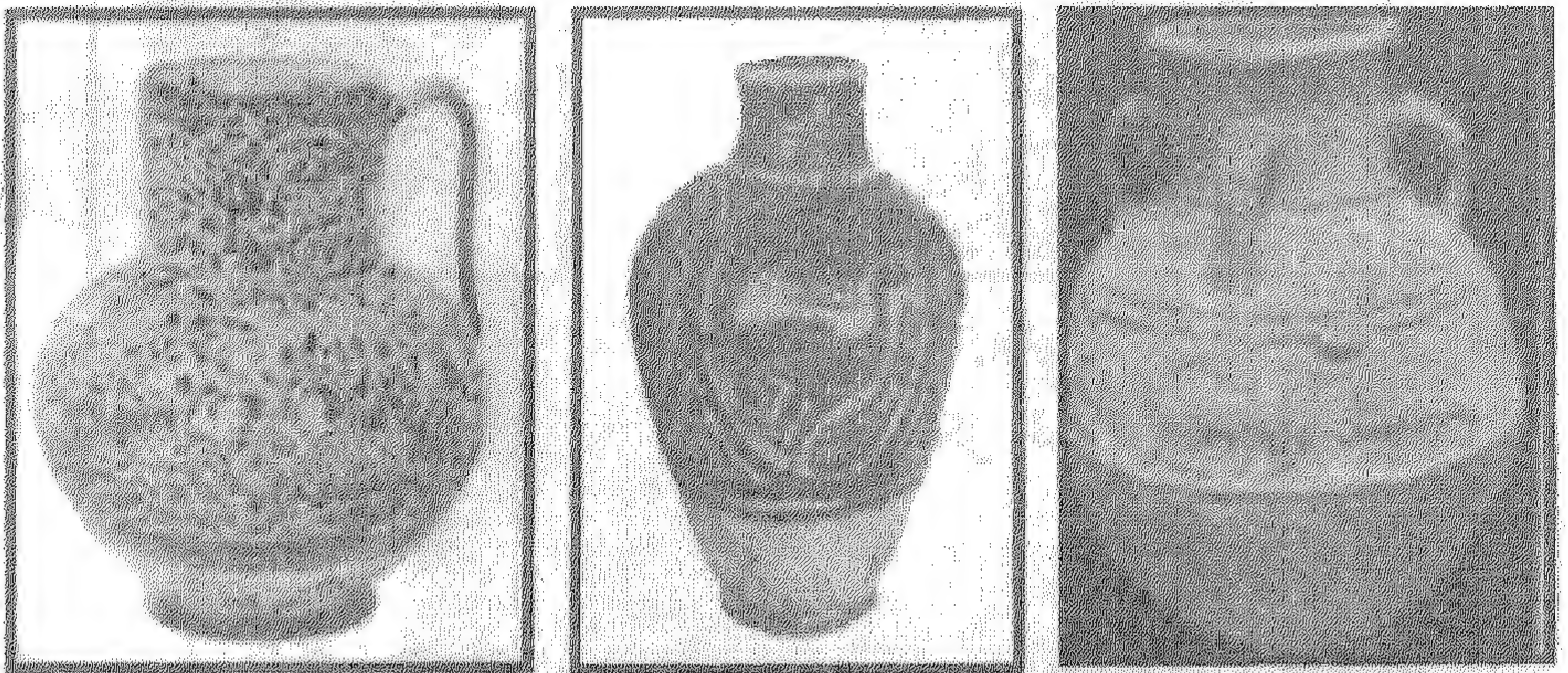


آنية خزف اسلامي
شكل رقم (56)

إنّ التّقنيّة والوظيفة والمكان هي عوامل مهيمنة في صناعة التّوَع بالاضافة الى هذا يتّخلّ الحجم، فالحجم نظام شكلاني يميّز الصورة الخزفية وتقرّره الوظيفة "فالصورة البصريّة في الفن العربي الإسلامي تمثّل نوعاً من الوحدة الرمزيّة بين الحياة الحسيّة وحس التعبير، ذلك إنّ أنظمة الصورة هنا بوصفها أنظمة شكليّة، ليس لها نموذج في وجود الشيء، فالفنّ حدس متحرر من القرينة".

أما جرار الباروتين، أو آنية الباروتين يصل إرتفاعها الى متر أو أكثر من المتر، بينما آنية الخزف ذو البريق المعدني آنية صغيرة الحجم، فهنا يتدخل عامل نُسَمِيَه الحجم وتقررهِ الوظيفة فيرتبط بالمفهوم الإجتماعي، وتتنوع الحجم فيكون ظاهرة تُمَيِّزها هي التَّنَوُّع في الخزَفِيَّات الإسلامية.

"قالفنان يخلق بطريقة، أو بأخرى صورة، حتى قبل أن يبدأ عمله مباشرة مع المادة، فإنه يخلقها من المخيلة، ومع ذلك فإن الإبداع والمتخيل مرتبط منذ البداية إرتباطاً شديداً بالتصورات حول الألوان والخطوط والحجوم والأصوات التي يتم بوساطتها تجسيد الصورة بعد ذلك" (الاشكال 58 ، 59 ، 60).



آنية من الخزف الاسلامي
شكل رقم (60)

آنية من الخزف الاسلامي
شكل رقم (59)

آنية الباروتين الاسلامي
شكل رقم (58)

فاللون مثلاً عنصر وحدة وعنصر تنوع في تقرير الإسلوب، وهناك في السياق العام يتحدّد نوع من السمترية في أن يسود الأزرق اللأزوردي على اللون، لون الزجاج الذي يغطي سطوح الخزفِيَّات الإسلامية.

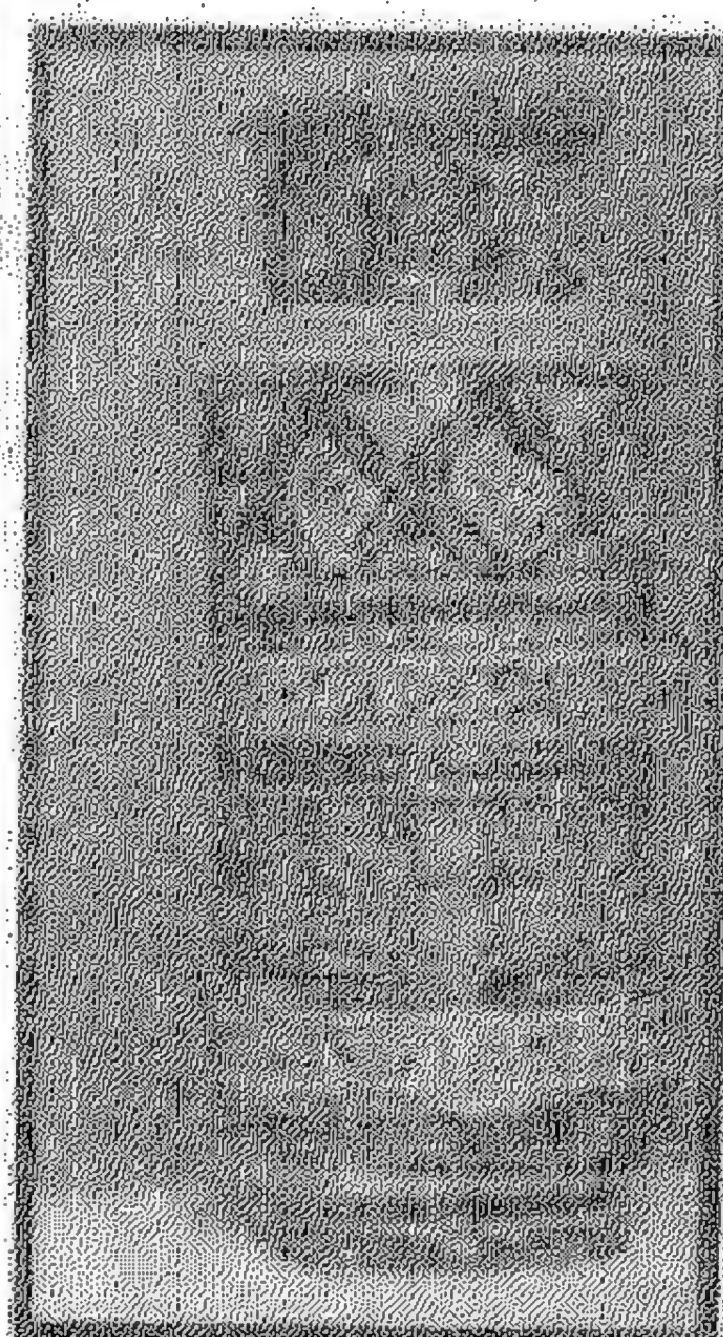
لقد عدّ (رمسيس يونان) "الفن التشكيلي بأنه يعتمد على عناصر الأشكال التي تتلخص في الخطوط والسطوح والكتل والألوان والأنوار والظلال، إضافة إلى الملمس والشفافية اللونية وتوتر الخطوط وتصبح رخوة"، من ناحية أخرى نجد إن الراكو بالوانه الفضيّة اللماعة يختلف عن اللون الأزرق المستخدم في بعض الخزفيات (الأخضر) الذي يتّصل بالعقيدة التي أسّستها المفاهيم الإسلاميّة، "إن التّوّع جاء متلازماً مع الوحدة مما جعل التّكوّن سهل الإدراك دون تشتّت بصري ولا نجد في الفن الخزفي مثلاً تراكمات معقّدة فالعناصر الشّكلية فيه تعطي وحدة تكوينيّة تُعزّزها قوة الظل والضوء فيه".

فالشكل هنا نظام صورة يُعبّر بدلالة اللون عن مفاهيم في الفكر الاجتماعي، يعمل بإعتباره خطاباً أو إبلاغاً عن دلالات أو مفاهيم، أو عن وظيفة، أو مكان ويبلغ كذلك عن مفهوم "الشكل الخالص هو جوهر الواقع".

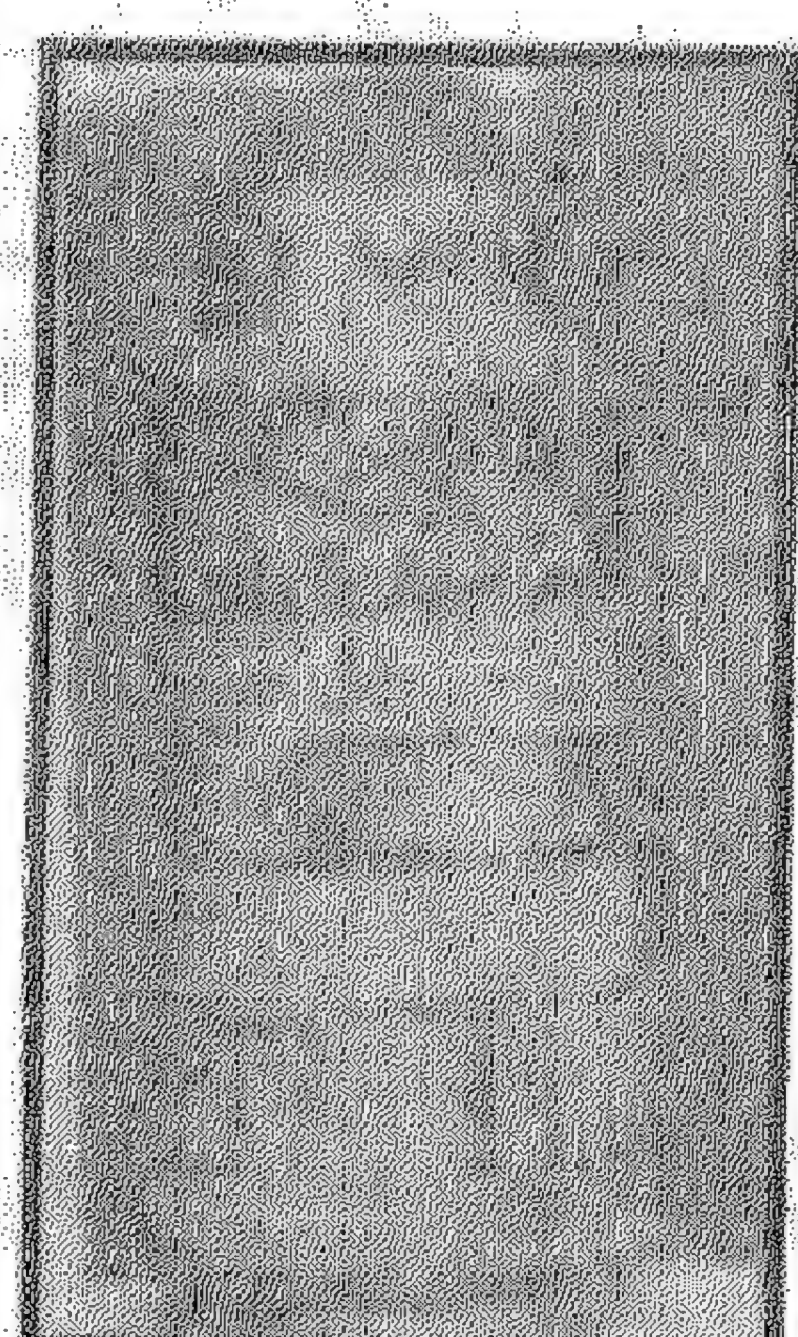
وإن هناك حافظاً يدفع كافّة صيغ المادة للنوبان في الشكل إلى أقصى مدى للتحوّل إلى شكل، ومن ثم تحقّق الكمال في ذاته" (الأشكال 61، 62، 63).



صحن خزف اسلامي
شكل رقم (63)



آنية من خزف اسلامي
شكل رقم (62)

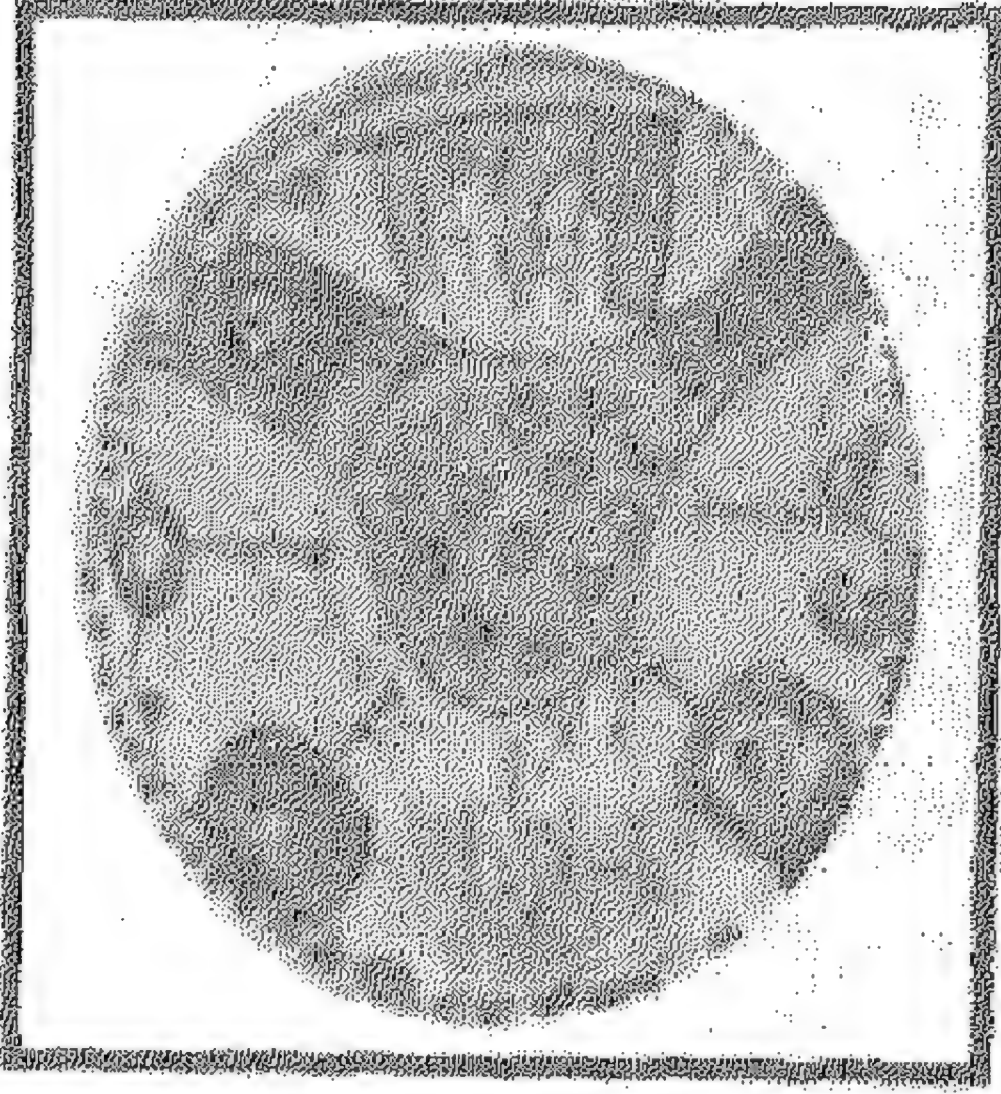


آنية من خزف اسلامي
شكل رقم (61)

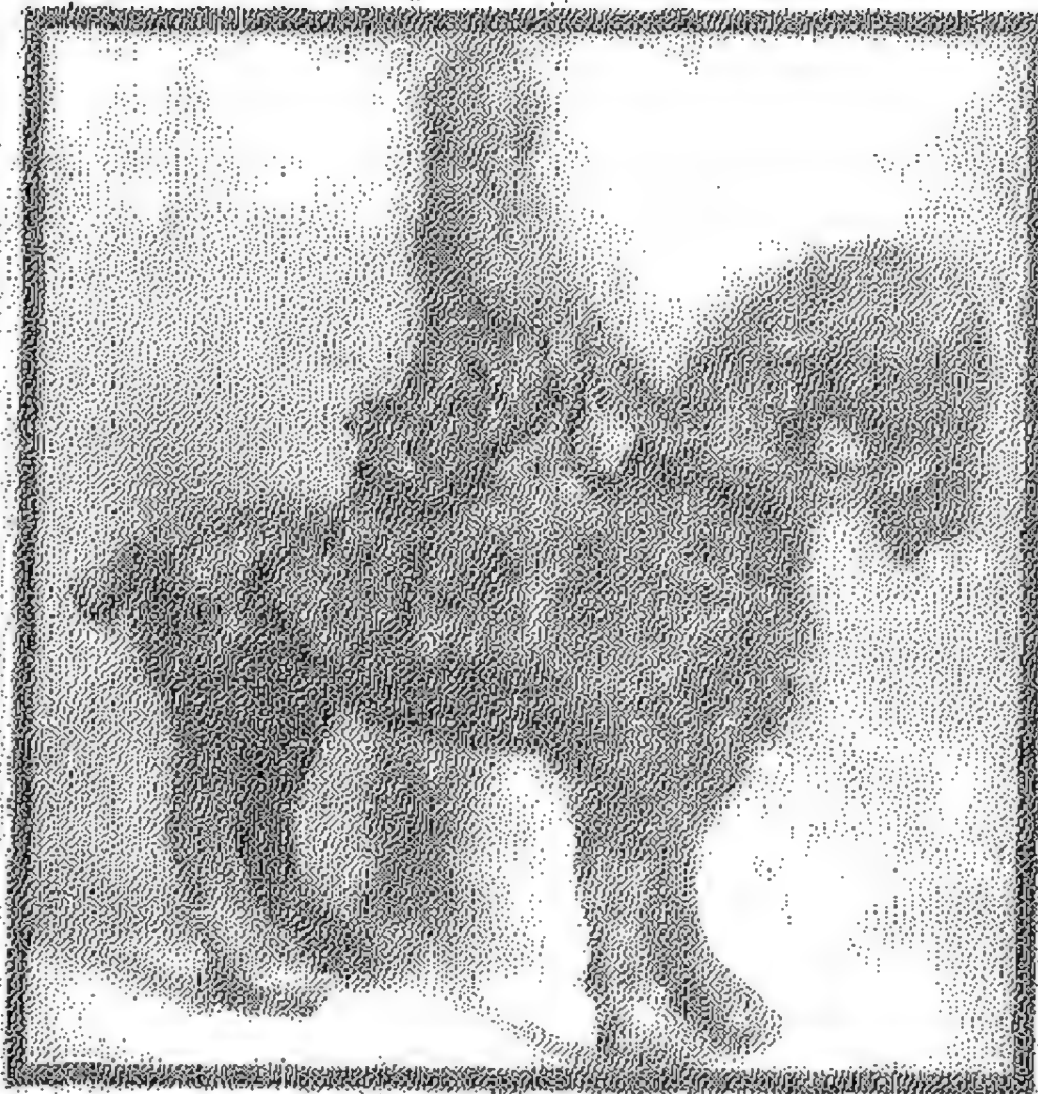
وبقدر هذا الاختلاف في الدلالات التعبيرية للأشكال في الخزفيات الإسلامية، فهناك تنوع في أماكن صناعة الخزف، فالخزف الإسلامي له رؤية واحدة في السيمتريّة أو في الوحدة، فخزف الكوفة إسلامي، وخزف البصرة إسلامي وخزف سامراء إسلامي، إلا أن الخزف الإسلامي في العراق رغم وحدته مع الخزف الإسلامي في إيران إلا إن هناك تنوعاً في مرجعيّات الأنظمة الصوريّة للأشكال "ودلالات الصورة تمثل المعنى المباشر أو الإشارة المباشرة، وتعمل كمؤشر إلى مستوى إدراكي عميق، وتمثل عناصر الفن المرئيّة والمسموعة والمحسوسة، فتكون العناصر هي المفردات أو الكلمات، ويكون ربطها وتركيبها مع بعضها لتكون جملاً، والربط والضوابط التي تدخل ضمنه، هي التي تؤدي إلى إيصال خصوصيّة المعنى، إذ من خلال تغييره يتم تغيير المعنى، وقد توظف قواعد التعبير بمستويات مختلفة ضمن هذا التركيب".

نقف على الخزف الإسلامي في إيران مثلاً باعتباره واحدة من الحواضر الإسلاميّة التي اشتهرت بالخزف الإسلامي أو في تركيا، فعلى الرغم من وحدة العقيدة والمفهوم الاجتماعي، إلا إن هناك تنوعاً من شأنه أن ينوع الإبلاغ في الخطاب التشكيلي للخزفيات الإسلاميّة، "فالانتماءات البيئيّة هي المكان - الموقع الجغرافي - الإتجاه والظروف الاجتماعيّة، وتلك العوامل بطيئة التغيير بشكل غير محسوس نسبياً، والإعتبارات الحضاريّة متغيرة بسرعة كبيرة إذ تتأثر مباشرة

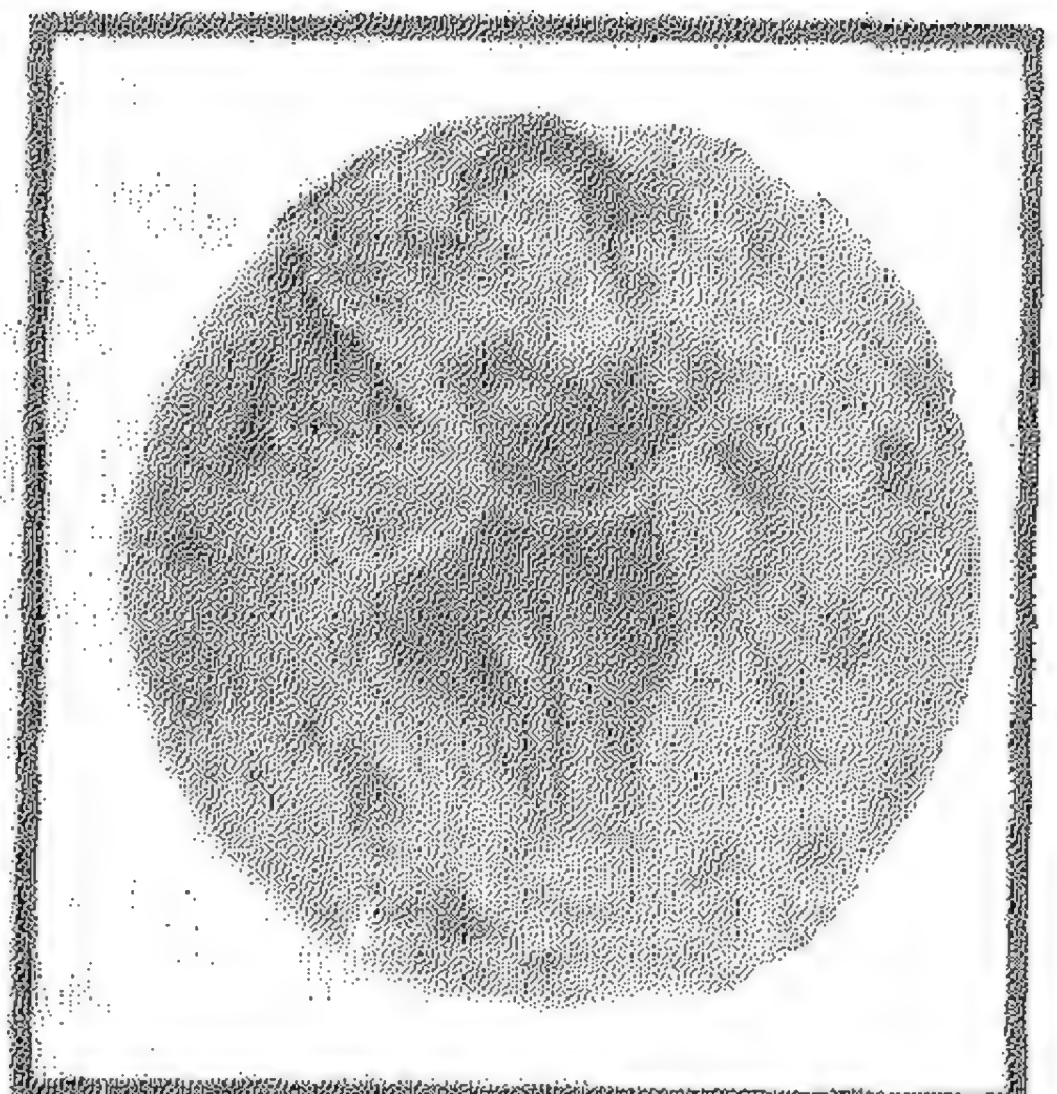
بالوظائف والمؤثرات الدينيّة والتاريخيّة والسياسيّة والقيم الفنيّة والجماليّة.
(الأشكال 64، 65، 66).



صحن خزفي اسلامي
شكل رقم (66)

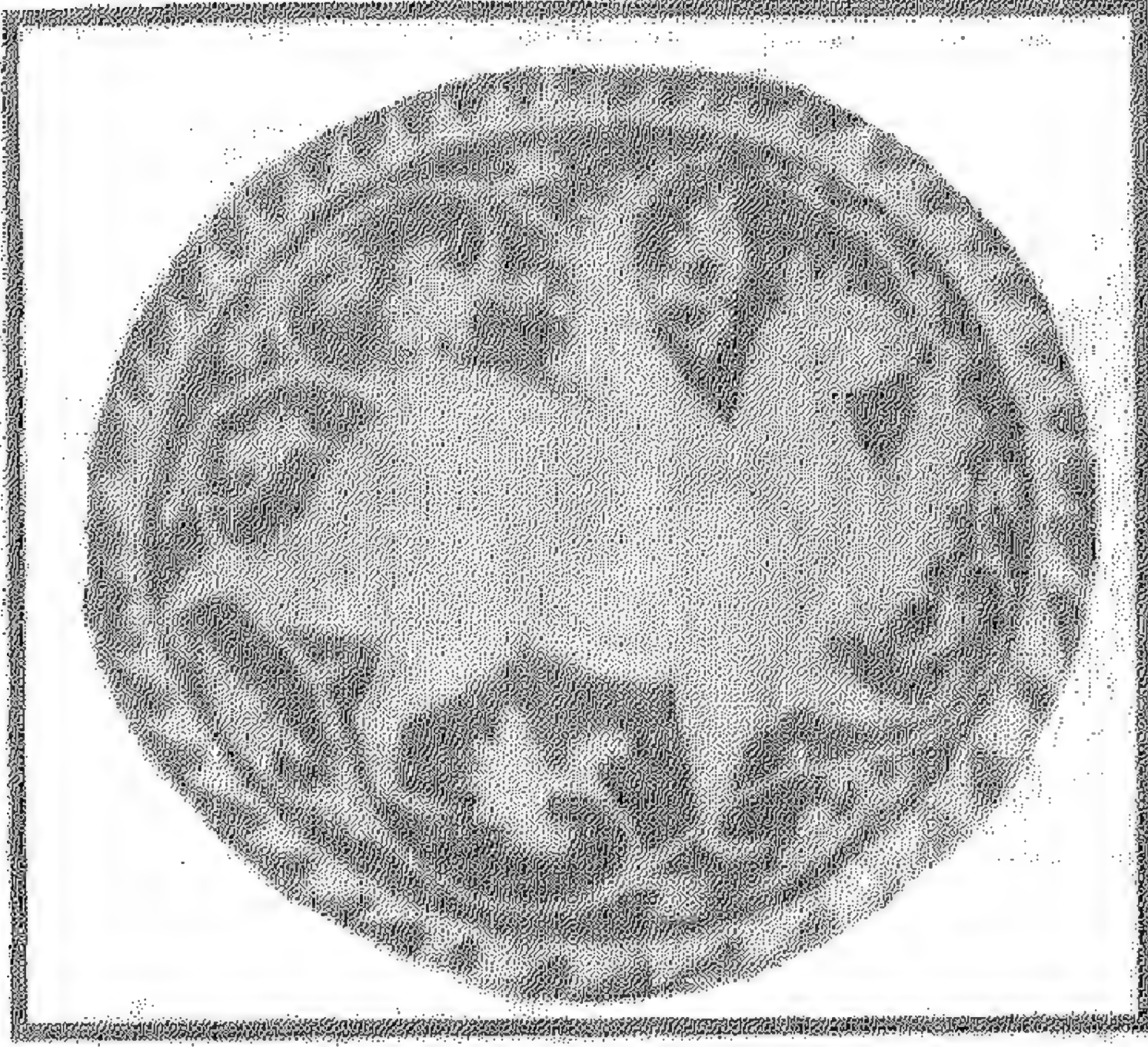


نحت خزفي اسلامي
شكل رقم (65)

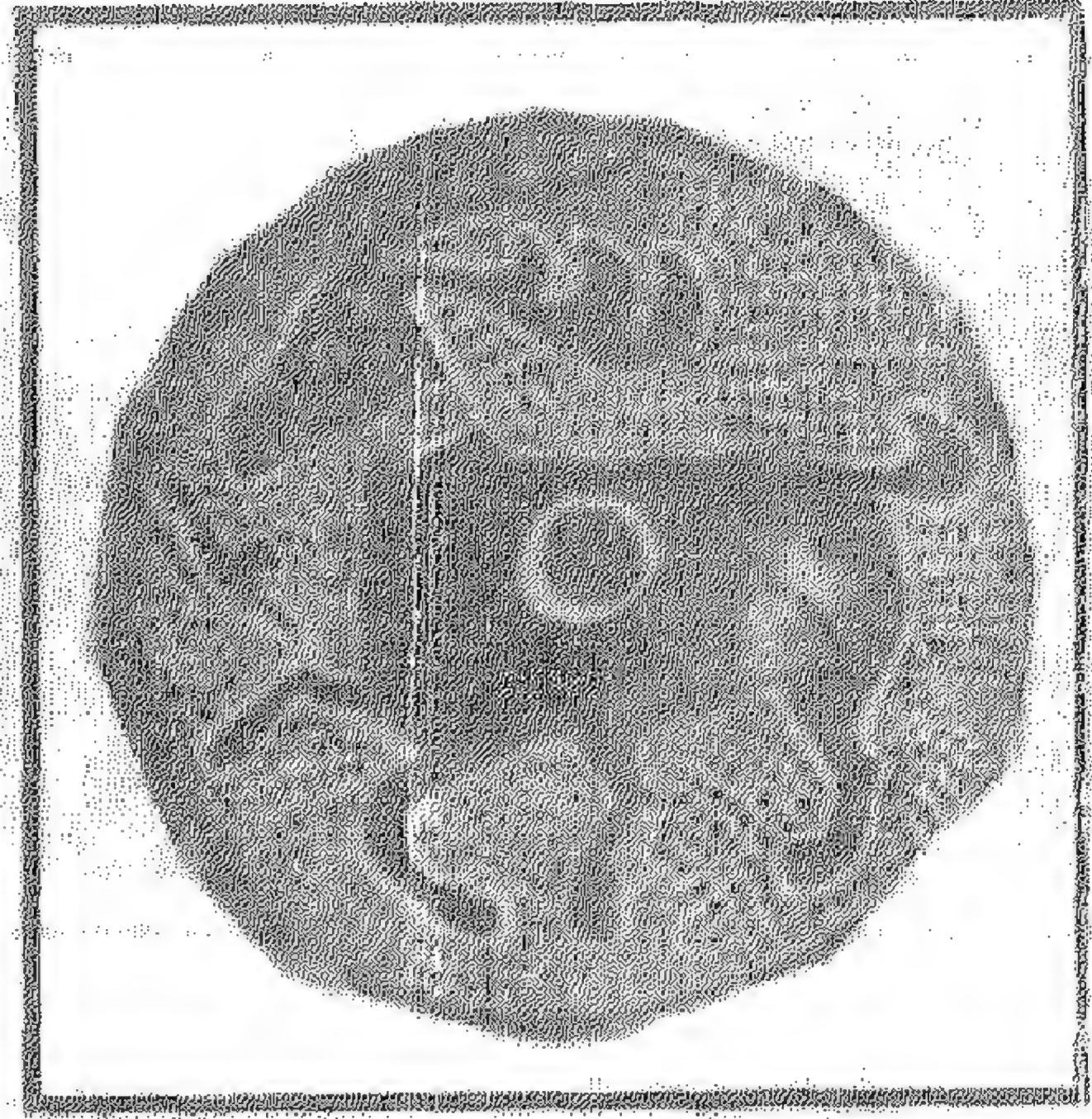


صحن خزفي اسلامي
شكل رقم (64)

والأمر يعود الى إختلاف في المرجعيّات ومنها المرجعيّات البيئيّة، فالفنان في تركيا يستعير أشكالاً غير موجودة في العراق، وفي العراق يستعير أشكالاً غير موجودة في إيران، "فالمراجع التاريخيّة والتقليديّة أكّدت على الإستعارة والرمز، وتغيّر فكرة الشكل والدلالة، وقد تباينت بمفاهيمها في استثمار خلق الأشكال بضوء علاقة الشكل بالمعنى، فإن تجريد العلاقة من محيطها الخارجي ووضعها في محيطها الجديد يؤدي الى إستهلاك الأشكال، ثم إعادة إكتشاف الشفرات من الماضي، ذلك يؤدي الى توظيف الشفرات الفكرية التي تحمّل الشكل معاني جديدة من خلال تحضير ذهنيّة المتلقّي الى إستدعاء وإستذكار التضمينات القديمة" (الاشكال 67 ، 68).

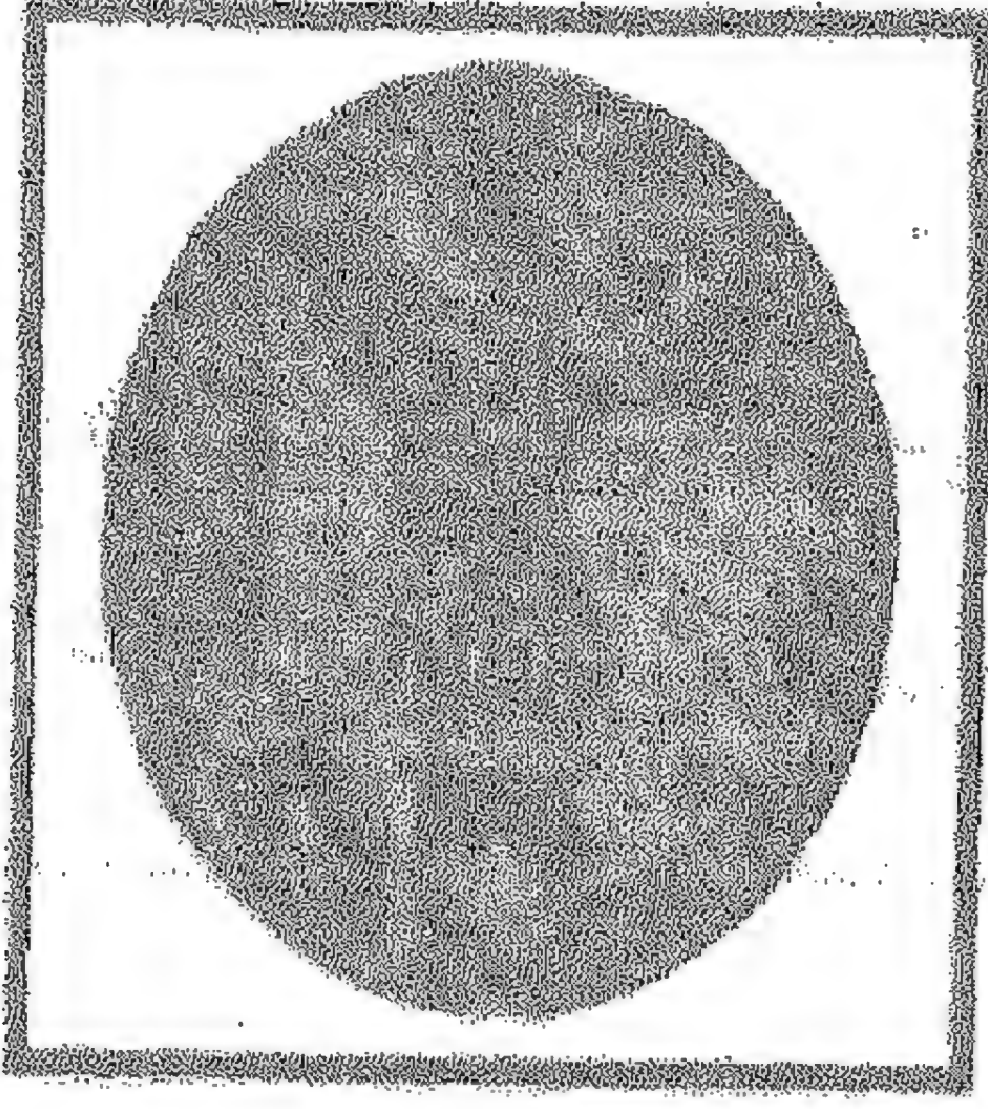


صحن خزفي اسلامي
شكل رقم (68)

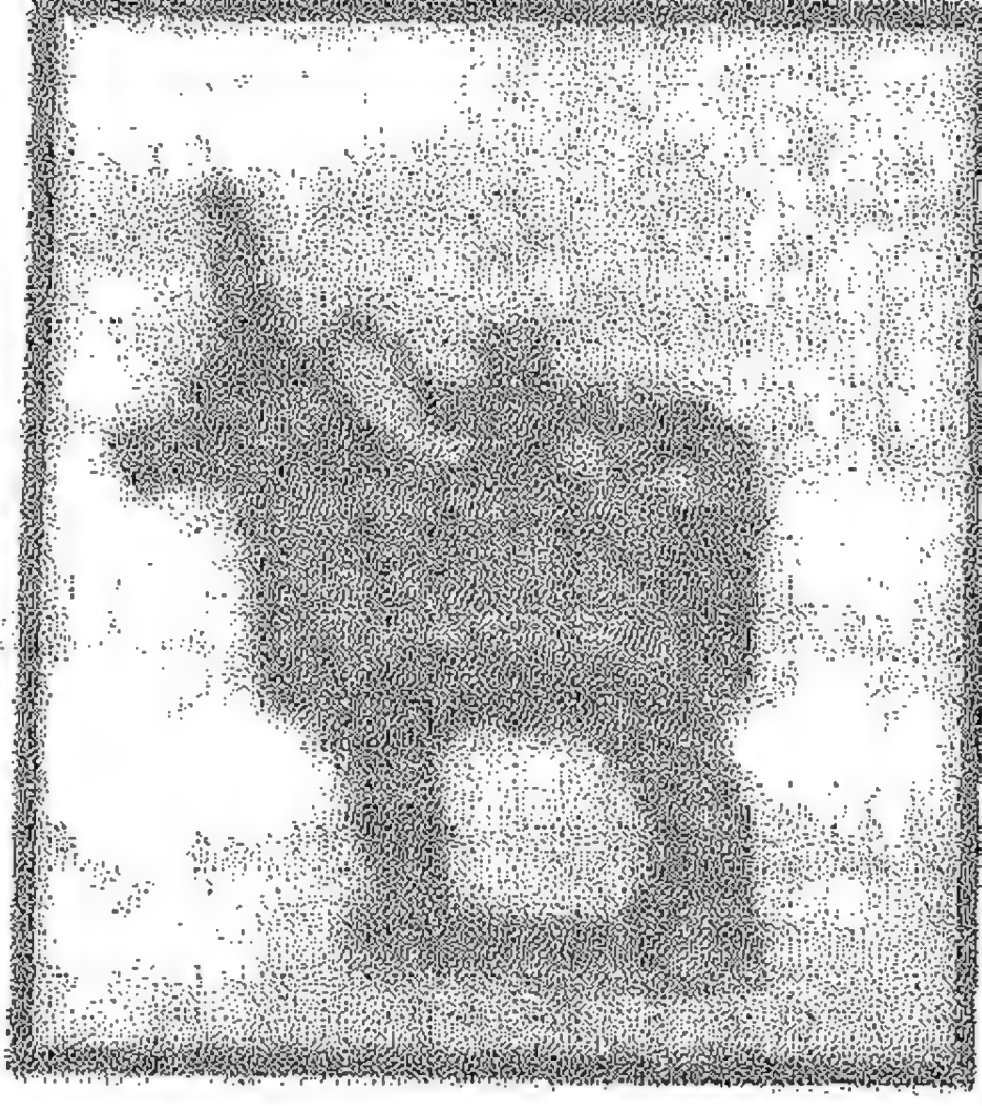


صحن خزفي اسلامي
شكل رقم (67)

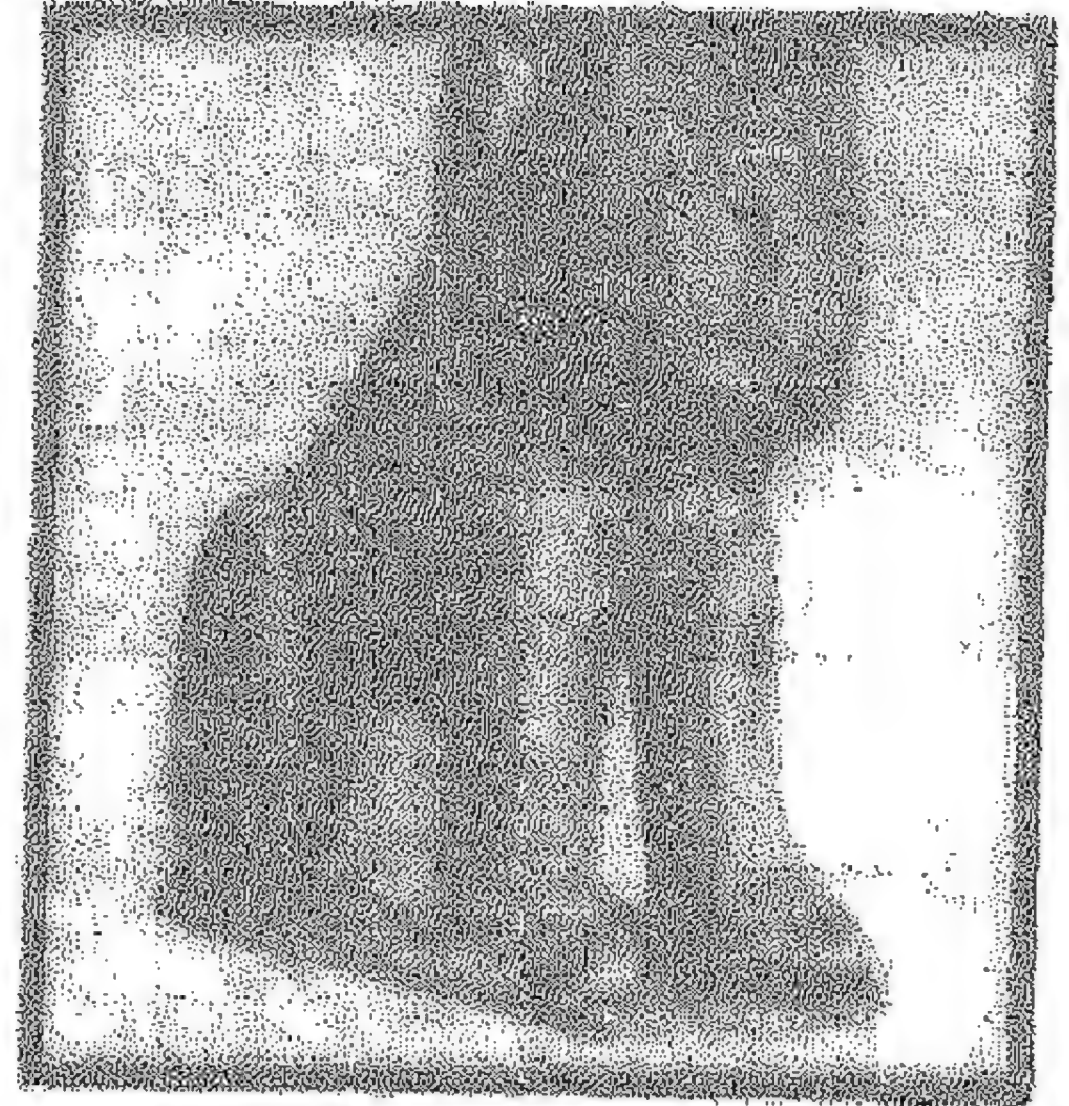
وبالتالي فإن الإبلاغ يتنوع أيضاً كخطاب تشكيلي يَبْثُ الدال بين الأقاليم التي صُنفت فيها الخزفيات الإسلامية، "فمنطق الإبلاغ يظلُّ مُقيداً بالصورة الذهنية المترددة بين المحسوس والمعقول والأشياء أساسها التعداد، أما الصور والمعاني فأساسها الأشياء المحسوسة، وهذا يعني إن الشكل اللا مادي (الصورة الذهنية) مستقل عن المعنى"، ويُعتبر الخط العربي الإسلامي واحداً من العناصر الشكلية التي وظفها الفنان المسلم في نماذجه الفخارية، والخزفية والخط والكتابة، فعندما تتأمل تراه ينفث على قراءتين، أما قراءة مدلول أي معنى أو قراءة دال، أي إن الدال بدلالة الحرف هو الذي يَبْثُ المفهوم في الفكر الاجتماعي، "فالمحتوى الدال يُمثّل المعنى الضمني أو المؤشّر وتُمثّل الأفكار والمعاني التي يستوعبها المُتلقي في خصوصية الفن التشكيلي ويفهمها تلبية لحاجاته، ضمن مستوى إتصال أو إطار عام مُشترك بينه وبين الفنان" (الاشكال 69،70،71).



صحن خزفي اسلامي
شكل رقم (71)



لحمت خزفي اسلامي
شكل رقم (70)



لحمت خزفي اسلامي
شكل رقم (69)

هذه الظاهرة مهمة جداً في صناعة وحدة الخطاب بإعتبار إن معظم الفخاريّات والخزفيّات الإسلاميّة تميّز بوجود الخط العربي.

إلا إن وظيفة الإناء وحجمه ومكان إكتشافه ونوع خامته ومكان صناعته يتنوّع، ويحوّل المفاهيم بتنوّع في إستخدام أو توظيف الخط في النصّ التشكيلي أو في أنظمة الصورة في المنحوتات الخزفيّة، إذ إن "الشكل إنتظام المرئي في الهيئات والكتل وترتيباتها التي تُدخل الخط واللّون في نسقها، فيُنظّم ذاتيّاً وفق قيمة اللّون والخط، حسب، وأيضاً يتبيّن كيان الشكل المُجرّد الذي يكون بثّة مفتوحاً، إعتياداً على الإيحاء وكثافته، وإذا إشتغل بالقوانين ذاتها الخاصة بالرسم للمودج ما موجود خارج عن الواقع بالمُشابهة، أدّى كيان الشكل المعين الذي يكون بثّة محدوداً، وبالتأرجح بين تطبيق، هذين الكيانين قُرباً وإبتعاداً، وتتبّنى كيانات الأشكال المُحوّرة والمُختزلة والمُرمّزة، وتتنظّم الدلالات تبعاً لكيانات الأشكال".

إن السمات الرئيسية والجوهرية للصورة الفنية، إنعكاس العالم دون إحالة
نزعة مطابقة للطبيعة الى برنامج مُنمَّج، ذلك أساس بنائية الفكر في نظام
الأشكال، مع الحفاظ على المعادل الحسي الملموس، وإذا ما قُورِن بالصورة
الحسية المرئية، نجد إن خطاب الأخيرة واقعي بينما الصورة الانية خطابها
تأويلي. والصورة المُتَخَيَّلَة هي بمعناها إعادة إنتظام صور سابقة بأنساق
تشكيلية إبداعية جديدة وتنتجها بفلسفة الأشكال برؤية تحليلية تركيبية
وتمرُّحُلها من واقعيتها الحسية الى أسلوبية تأملية تعبيرية".

فرغم وجود الحرف والخط العربي، والكتابة العربية الإسلامية ظاهرة
تعلن عن النص التشكيلي، ووحدة أنظمة الصورة في الفُخاريات الإسلامية أو
الخزفيات الإسلامية، إلا إنها من ناحية أخرى تتنوّع وفقاً "لإدراك الصورة
والخيال المتعلقين من حيث طابعين، أولهما: طابع مادي، إذ تكون الصورة
منقولة بآلية التكرار الحسي اليومي، وثانيهما: طابع وجداني حركي، تكون
فيها الصورة فريدة مبدعة مبتكرة".

المبحث الثالث

فن الخزف - التحوّلات السياقية من الوحدة الى التّوَع

شَهِدَ الفكر العالمي في مطلع القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر إزاحة كبيرة وتحوّلاً جذرياً كبيراً في الفن في نوعيّة الخطاب الذي يُقدّمه التشكيل، هذا التحوّل يُعتبر بمثابة إزاحة في تلقّي التشكيل نتيجة تحوّلات كبيرة في الفكر، وجعلها تشهد توجّهات شكليّة جدليّة، كما إن صورة الفن وأشكاله تحوّلت نحو نظم صوريّة جديدة، وحقّقت تأريخاً آخر للتلقّي، والإستقبال، وإستجابة الجماليّة، في تقديم مقولتها أو خطابها التشكيلي، وأسست تأريخها من نصوص وصور بفعل هذا التحوّل الشكليّ، فقد شهدت ثورة على النظم التشكيليّة القديمة الواقعيّة والأكاديميّة والكلاسيكيّة، "إذ تنتقل الرّموز كمعتقدات وكمعرفة تأريخيّة لتتخذ صفة الثبات داخل البنية المجتمعة بخصائصها الحضاريّة، وباعتبارها واقعاً اجتماعياً تحقق تواصل الأنماط بما تحمله من قيم إنسانيّة، وقد لا تختلف من زمان ومكان، ويمكن إختلافها فقط في الوسيلة المُعبّرة عنها، ويحدّدها السلوك الجماعي ببنيته المتواصلة" .. ثورة الفن الحديث في الخزف وفي التشكيل، ظهرت في بقاع شاسعة من العالم ومُختلفة. ولكن الريادة كانت في الولايات المتحدة الأمريكيّة وفرنسا وإيطاليا وأمريكا الجنوبيّة وخاصة الأرجنتين والبرازيل.

ثم الدول الإسكندنافية مثل السويد وفنلندا والدنمارك وهولندا... الخ، وينبغي إعتبار تأثير عمليّات الإغتراب في القرن العشرين مُتشعب الجوانب.

"قالوا وقع الاجتماعي اليوم يزدحم بالتناقضات والصراعات المتعددة الجوانب والتطورات المفاجئة، فهو في نظر الكثير من الفنانين واقع غريب وغير مفهوم، والعمليات التي تجري فيه لا تُعتبر غريبة فحسب للإنسان وتكوينه الروحي، وإنما تُعدّ كذلك مرعبة مُغلقة، وعمياء، تغزو الكائنات الإنسانية ثم لا تلبث أن تُسيطر على حياتها".

لكن يُعوّض عن مثل هذا الإتساع الجغرافي قانون جديد للتواصل والإتصال فحركة التحوّل الحديث في الفن رغم تباعدها الجغرافي، فإنها تخضع لمفاهيم واحدة، ورغم إتساعها الجغرافي فهناك قوانين إتصال وتداول جديد للقطعة الخزفيّة وفهم جديد للأشكال والصوّر الخزفيّة، وهو حصيلة الإحتكاك العالمي بفعل تطوّر قوانين الإتصال السريع، إذ لم يعد الخزف ناقل مضامين، أو جواباً لمضامين أخلاقيّة وحكائيّة أو قصصيّة، ولكن أصبح للفن عالم خاص، يُعبّر عن بنيات الحياة الفنيّة المُستقلّة عن بنيات الدين والمجتمع، فأصبح للفن صيغة مُتفرّدة بفعل هذه الإزاحة الكبيرة التي شهدها العالم، ويحاول فنّان الخزف أن يتماشى مع العصر في أزمائه، فإنه لا يقع في شكل واحد وفي بعده الآلي، بل يعالج ويطرح مشكلات الإنسان المُعاصر ضمن أبعاد كونيّة بإطار تعبيرِي وجمالي منفتح الأفاق على إستتطاق الرموز الموروثة داخل فضاء العصرية، "حيث يمارس الذهاب الى الجوهر الحقيقي، لإلتقاط الرموز الدلاليّة والجماليّة وسحبها الى المعاصرة في مخاضات الجدل الإبداعي". وبفعل هذه الإزاحة أيضاً تأكّد شكل الفن، وكذلك إختلاف تداول القطع الخزفيّة قد إختلفت عن التداول الذي كان شائعاً في القرن التاسع عشر والثامن عشر والسابع عشر.

وعليه فإن الإستجابة الجديدة لأشكال الخزف المعاصر بدأت ترحف
فتورة الفن الحديث في الخزف بنيت على ثلاثة قوانين، الأول: عزل الصورة
الخزفية رغم إحتكامها الى مرجعيات بنسبة أو بأخرى إلا إنها تتكّرت
لماضيها ومرجعها وأصبحت فترة الإتصال مع المرجع وأصبحت الصورة
فنية حديثة، فهي تنتمي للإنسان المعاصر، والى نُظُم العالم المعاصر ومفاهيم
التلقي الحديث وإتصالها مع القديم ومع الموروث، وإتصالها مع المرجعية.
والتشخيص في الفن، ويقوم على مرجع موروث أو مرجع معاصر، "والفنان
هنا يكون فنه مجالاً لرؤى يوحىها حدسه ومتمثلة بالقيم الحضارية للتراث
الفني في عصوره المختلفة وصلاته الحميمة بطبيعة بلاده مع إدراكه لثقافة
الفن المعاصر وتياراته".

فشعور الإنسان الأوربي الحديث بانفصاله عن ما هو قديم وتشكيله عالم
جديد من الأشكال ومن الصور التي تلبي حاجات العصر، وقوانين العصر
ونُظُم العصر ومفاهيم العصر الفكرية، وقادت مثل هذه الثورة الجديدة في
عالم الأشكال الخزفية، الفنان الى وضع أشكال مُتعدّدة فمنهم من يصنع
التفسير في لوحاته من خلال صورهِ كاملة لبيئته وعصره ومنهم من إهتدى
اليها من نظرتهِ الى المناخ الذي يعيش فيه والبيئة والآثار القديمة
لبلاده، "وهناك إهتمامات بفحص كل ما هو مميز في البيئة وترجمته فنياً بما
يمكن أن يكون له تأثير على الثقافة العالمية" الإشكالية الثانية التي صنعت هذا
التحوّل هو مبدأ التجريبية فقد شهد ثورة تجريبية كبيرة في العلم والمعرفة،
وتطوراً كبيراً في الوسائل وفي التقنيات، وفي صناعة الزجاج والأصباغ،
وفي حرق القطع الخزفية، وكذلك في كيمياء الزجاج والأفران الحرارية
الخاصة لحرق المنجزات الخزفية، كل هذه التحوّلات، "تعني دراسة الانقلاب

الشامل الذي أحدثه الانتقال من لغة غامضة غير متشكّلة، يمتزج فيها أسلوب النظر بإسلوب القول الى تجربة أصبحت تمثّل إنفتاحاً للفرد على لغة المعقول، وهذا التحوّل لم يصبح ممكناً إلا بعد أن يسجل في نسيج بنية أوسع ألا وهي بنية الحضارة".

إن هذه المبادئ التي تستند الى العلم والمعرفة في خطاب التشكيل، وأيضاً الثورة الكبيرة في العلم، أزاحت كثيراً من قوانين العالم القديم الأكاديمي والواقعي، وأزاحت أيضاً كثيراً من مفاهيم الفن على إنه موهبة أو إنه وحي، فقد جاءت قوانين العلم الجديدة المبنية على التجريب وحققت هذه الثورة العلميّة تطوراً كبيراً في مجال الخطاب الخزفي بصدد التقنيّة، بحيث إن الكثير من معارض الخزف الحديث في أوربا بدأت تقرأ خطابها على إنها أنظمة أشكال تقنيّة، "فكل إبداع فني أنتج ليقول شيئاً ما لانس يحيون في عالم الجمال أي إن موضوعيّته التاريخيّة تتداخل وتكشف عن تقييم الأثر كوسيلة بصرية وكمنجز بصري شكلي يمتد بزمانه كخطاب لغوي ليستأثر بالمعاصرة تحت مفهوم الفن التشكيلي".

فالخزف الحديث هو خزف صنع في سياق المعاصرة، ونظام الصورة المعاصرة قد أزيحت وأبعدت من حكايتها وقصصيتها نحو عالم تتركب فيه الصور لتخاطب الفكر المعاصر، على إنها نظم شكلية وإبلاغات تقنيّة بالدرجة الأساس، يقول الفنّان (وليم وايمان) "إن ما سحرني هو فرصة التلاعب بـ وهم اللانهاية ضمن شكل محدّد، وإن بإمكان المرء عن طريق تأمل هذا الإسلوب أن يمر بمرحلة غير محدّدة من الزمان والمكان وهي نوع من المواجهة إذا رغبت مع اللانهاية". أما المشكلة الأخرى التي قادت الى هذه الإزاحة هو مفهوم الفنّان أو ما يعرف بالذاتية، فأصبح الخطاب التشكيلي يختص بذات

الفنان دون أن يكون خاصاً بمجتمع ما، وأصبح الخطاب التشكيلي خطاباً تقنياً وصورياً، فلم يعد هناك قانون أو نظام كلاسيكي أو أكاديمي يحكم العملية الفنية، وإنما أصبحت هناك نزعات وإجتهدات. إبداعات، وتجدد في كل يوم.. تحولات في نظام الأشكال والمفاهيم فالصورة الفنية معبرة، ولا يمكن أن تكون معبرة إلا إذا كانت حيّة أو ديناميكية، "فالصورة الفنية تحوي معنى ولهذا فهي تنقل هذا المعنى، ولكي تنقل هذا المعنى يجب أن تكون واضحة، وإن الخامات التي تستخدم لإدراكنا وهذه الصورة، يتم صنعها خارج الكلمات، أو الخامات التي تستخدم في الفن، فالكلمات أو الخامات المستخدمة ليست سوى عناصر أو عوامل تُشكّل هذه الصورة، أما الصورة ذاتها فيتم إدراكها فيما بعد عن طريق الحدس ومن خلال التجريب".

فالعامل الخزفي، والعمل التشكيلي يصنع مفاهيم في المجتمع، ويصنع العلائقية الصورية، ونظماً فكرية، فالشكل والصورة والعمل الخزفي المعاصر يخاطب ويبلغ والذي يصنع فكر بالدرجة الأساس، فتكون أمام صيغة تداول سلعي.

"فالعامل الفني يكون نظماً من العلاقات لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها ببعض الآخر ولا تتمثل مهمة وحدات الفن في عزل بعض العلاقات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة، وبيان كيفية إنظامها".

"إن الغوص في النص وصولاً إلى فهم البنية السطحية ومن ثم إلى أعماق البنية العميقة Deep Structure قد لا تبلغ عن قيم دينية وإجتماعية وسياسية، وإنما تبلغ عن قيم شكلانية صرفة" ربما لا تعني فيها المفردة الطبيعية شيئاً عندما تدخل في التشكيل وإنما تتحول بإزاحة كبيرة يُحقّقها الشكل من خلال

أنظمة العلائقية. وهناك نظام من التصورات محصورة بين البنيات التحتية والبنيات الفوقية، كما إن التطبيقات تنتج مباشرة عن الممارسة، وأن يندرج بين الممارسة والتطبيق وسيط يُشكّل البنية التصورية التي بفضل عملياتها تكتمل المادة والشكل، وهناك (شكل نظام تصميم، ونظام تقابل - ونظام تحويل، ونظام تضاد) وأنظمة من العمليات، وهناك إرتباطات منطقية تجمع العلاقات الفعلية، "وهو منهج يقوم على إعادة دمج المضمون بالشكل".

فالفن التشكيلي المعاصر هو خطاب له خطاب رئيس على مجموعة إستعارات من مفردات طبيعية وأشكال طبيعية، فكثيراً ما تدخل في أعمال الخزف الحديث أشكال الأحجار، والقواقع والإسفنجيات وأشكال الصدفيات. وعندما تقدّم، نغادر الآن عالمها الطبيعي نحو عالم جديد هو عالم الرموز، التي تتحرك فيه الأشكال كالألوان.

فكثيراً ما تثير الأعمال الخزفية والنصوص بقوانينها ونظمها العلائقية على إنها لوحات مرسومة، وعلى إنها أعمال نحتية معاصرة، فالرسم بدأ يجتاز عتبة البعد عن الخزف، وبدأ الخزف والنحت والرسم يشتغلون في بودقة واحدة، وفي قوانين صورية واحدة، فقد أزيحت كل السدود والخطوط والإختراقات التي كانت تتباعد بها أجناس الفنون التشكيلية نحو عالم جديد قوامه الشكل، والشعر، وقوامه الكلمة والرمز، حتى الكتابات التي أستعيرت وأدخلت، أو أقحمت في النصوص فلم تعد تتحدّث عن قيم معنى أو خطابات إستهلاكية وإنما أصبح توظيفها في التشكيل، فامتدت ملكات الفنان الإبداعية لتشمل إنجازاته التشكيلية كبداية للحداثة.

إن التحوّل الكبير والجديد هو ظهور فاعليّة التلقّي في الحوار مع النص ومع المنجز التشكيلي فالمتلقّي أضحي يتدخّل في صناعة ذلك الشكل. وبدأ يتناول أنظمة التشكيل بالنقد والتحليل، ويضفي عليها لمساته الخاصة.

فإذا كانت قوانين الخزف الحديث قد شهدت وحدة كُليّة في نُظم أشكالها الصوريّة وفي نُظم الأنظمة العلائقيّة التي تُكوّن الصورة، فسبب هذه الوحدة يعود الى أن الشكل بدأ يشغل في منطقة مفرغة من المضمون الأخلاقي، وإن المنجز الفني بدأ يشغل تحت مفاهيم العدميّة والعقلانيّة والذاتيّة التي جاء بها العصر الحديث.

إن تباين الأشكال في الخزف المعاصر يقع في الخزف، في السطوح المتغيّرة أو المتقطّعة والسطوح الدقيقة بواسطة منحنيات، ومن خلال تركيب يتميّز بالحساسيّة في السطح والخط، وإن أسلوب هذا الفنّان قادر على إشغال المشاهد في حوار يتركّز حول إستكشاف النمو للطاقة الناشئة للنسيج وملائمة الوقت "فان أغطية الأواني المتغيّرة بإستعمالات ومعالجات مختلفة مبالغ فيها، ليست ببساطة مسألة شكل مُفصل بل هي الإشارة الى ذلك الشيء،" فمثلاً قام أحد فناني الخزف الحديث بعمل صحن من الفخار قطره عشرة أمتار، وفق نظام مثلثات الجبن، وعندما كان الطين في حالة رطبة، قام برمي السطح الطيني للصحن بـ (البندقية) فاطلق عليه ثلاثين طلقة، وبدأ تأثير الإطلاقات بسرعتها الشديدة تنقب الطين وتنشطي سطح القطعة الطينيّة، فبعد أن فُخِرَ ولَوّنَ بالأوكسيد ظهر "فعل الخطاب التقني الذي تؤديه القطعة الخزفية لجمهور المتلقين تُحقّق الرغبة في التعبير الذاتي كي تُميّز الفنّان من الناسخ الآلي، كما تعبّر عن الرغبة في التعبير عن الإنفعال الى تُميّز الفنّان من أولئك الذين يسعون الى التعبير عن معان".

إن هذا الصحن شهد إعداماً من إطلاقات البندقية، فحَقَّق خطاباً تقنياً ورمزياً، فهناك ثقوب وخدوش وإزاحات للسطح، وتفاوت في الملمس وفي الإنارة، إنها صورة جديدة للفن تُحَقِّق به الأشكال، تأريخها ومعانيها ودلالاتها.

التأسيس التاريخي للخزف العالمي الحديث

تتخذ الانعكاسات الإسلوبية صفة التأثير، وتتقابل الرؤية في العلاقات التشكيلية بين مؤثر ومتأثر، ولما بدأت الانقلابات الإسلوبية صفة تميز الفن الحديث، فقد أوجدت بيئة تستوعب تلك الانقلابات وتَحَقِّق بها التفرد الإبداعي في الإخراج الشكلي أو المضموني.

وللفن الحديث قدرة خاصة من التواصل والإبلاغ والنمو الإبداعي ورؤيته للواقع وإندماج العلاقات الشكلية في العمل الفني والواقع الحسي المدرك الذي تُحَقِّقه المرجعيات والمؤثرات المرافقة والرؤية الحدسية والإنفعالات في ذهنية الفنان المتفاعل دائماً مع تراكماته وإنفعالاته وما يحيط به وأخيراً العلاقات المهمة مع التلقي الذي يُحَقِّق جزءاً مهماً من العملية الإبداعية فكراً وإحساساً.

ومما لا شك فيه إن الفن المتأثر بالمرجعيات الكثيرة المترافقة لا بد أن يتفاعل معها ليَحَقِّق سمة خاصة به وبالتالي يؤثر في عملية متلاحقة زمنياً بالفن فيما بعد وحتى نصل إلى الفن العراقي المعاصر لا بد أن نسلوك الطريق الحقيقي مروراً بالانقلابات الإسلوبية والمرجعيات الفنية في الفن الحديث.

تاريخياً إنتقل الخزف من آسيا وبالذات من (الصين واليابان وكوريا) إلى (أوروبا وأمريكا) بالتجارة والبواخر التجارية، إذ يمكن اعتبار هذه المدن الآسيوية قد برعت وتقدمت كثيراً بإنتاج وتصنيع الشكل واللون والحرق

والزخرفة، فقد سافر الخزاف (شوجي حمادة Shoji Hamada) الى انكلترا برفقة الخزاف البريطاني برنارد بيج سنة 1920 وأسس هناك مدرسة كبيرة للخزف (وعملاً) فرناً كبيراً وعدداً آخر من الأفران والمشاعل الخزفية سنة 1924.

وبالانتقال الى الفترة الحديثة أو المعاصرة وفي رؤية لفن الخزف الحديث. نرى أوريا مهد الفن الحديث ومنها تتطلق الإبداعات والإنقلابات الى الفترة الحديثة أو المعاصرة فيمكن أن تُفرز أشكالاً فنية في فن الخزف بخصوصية متفردة، فتبرز بريطانيًا بخزافها الأول برنارد ليج (Bernard Leach) الذي إمتاز أسلوبه بالاقتراب من الأسلوب الفني الشرقي اذ عمل مع الخزاف الياباني (شوجي حماده). فتأثر الخزاف البريطاني (ليج) بالفن الياباني.

وقد قضى زمناً من حياته في اليابان وتعلم في مدارسها وليس عجباً ان يستلهم (ليج) تلك التعرف الشرقية والتراكمات في فنه ليظهر أسلوباً فنياً جديداً متزاوجاً بين الرؤية والروح الشرقية والإسلوب الغربي (الاشكال 72،73،74).



صحن خزفي معاصر
شكل رقم (74)

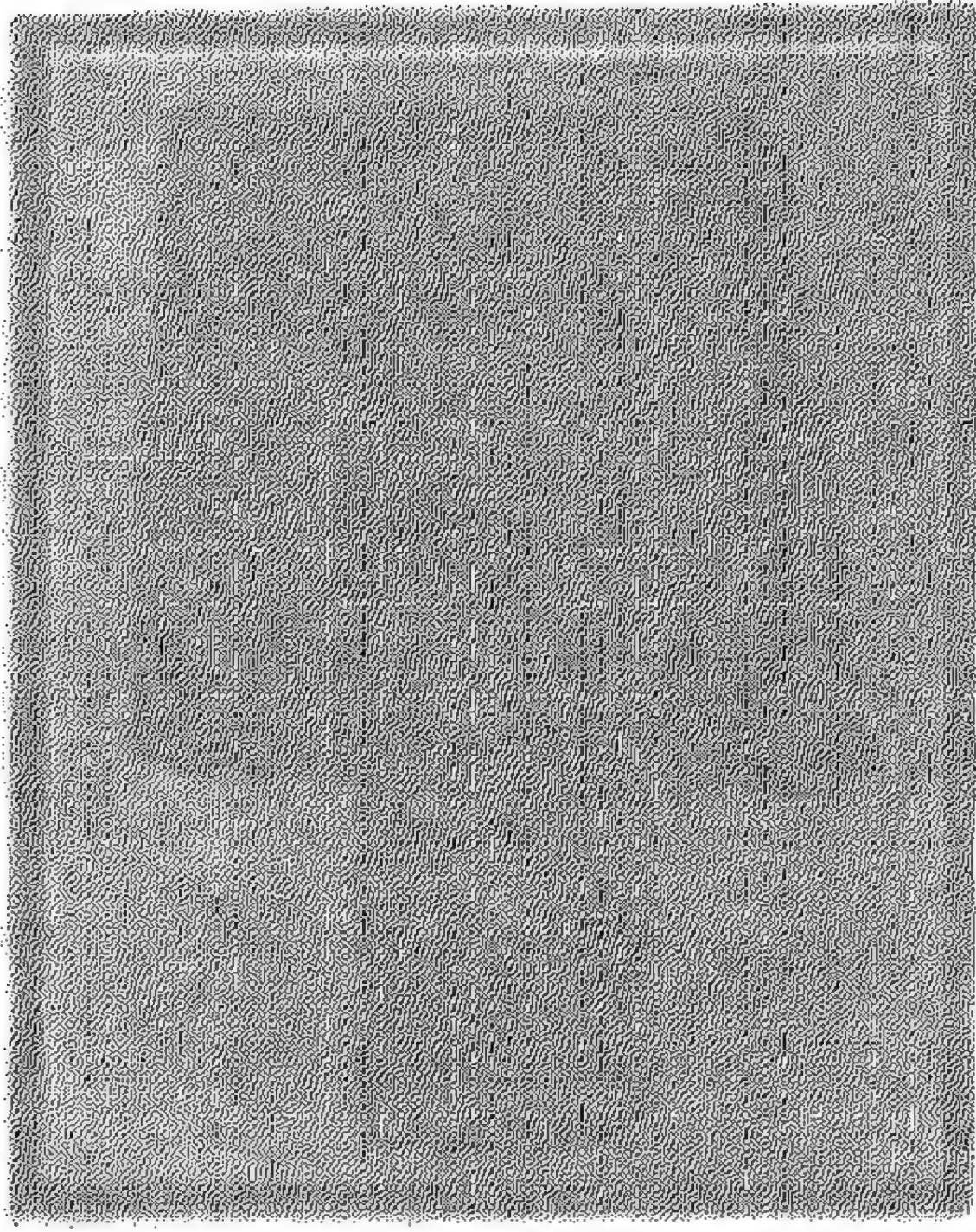


صحن خزفي معاصر
شكل رقم (73)

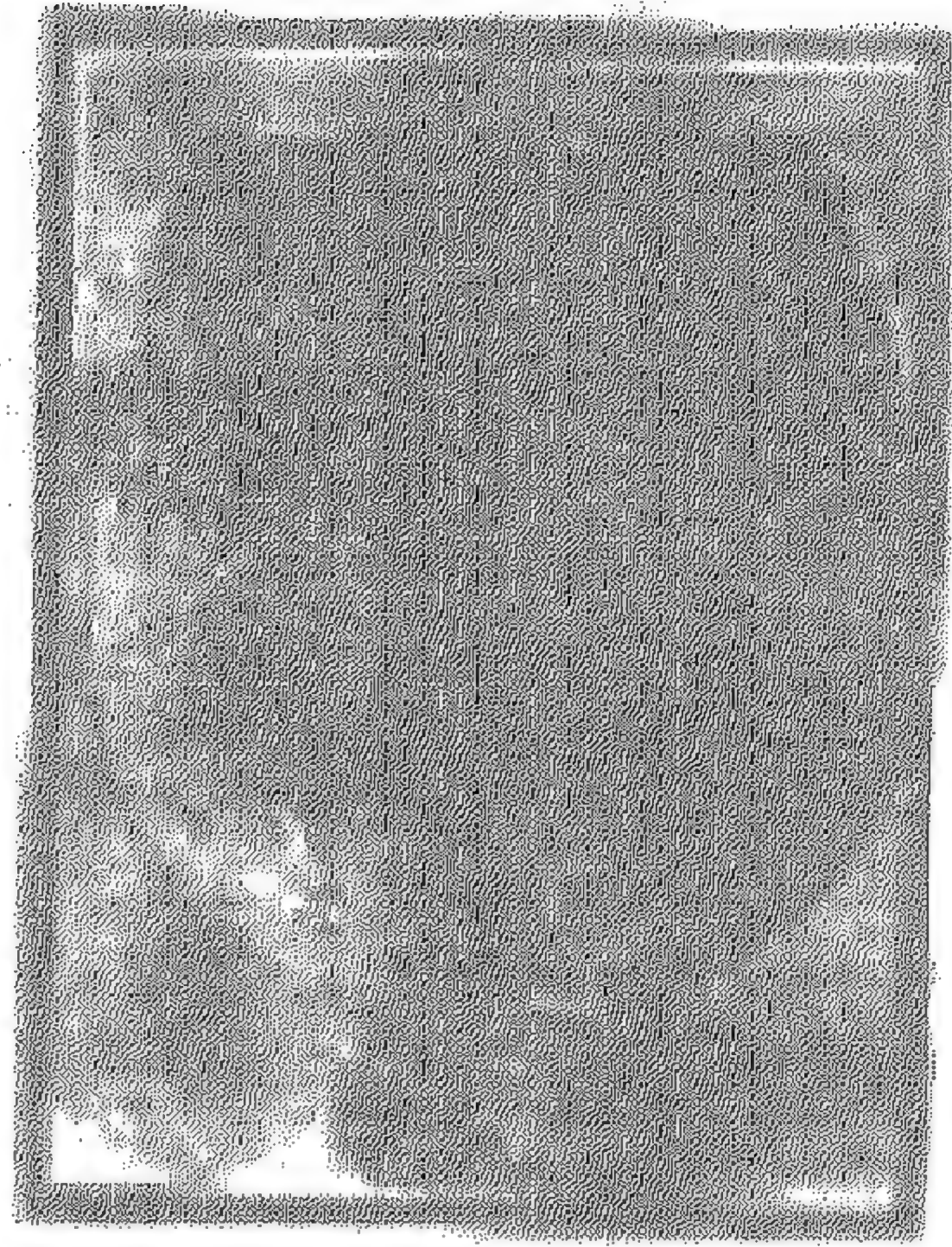


صحن خزفي معاصر
شكل رقم (72)

وقد إمتاز أسلوب الفنّان البريطاني ليچ الذي يُعدّ من أبرز فنّانين الخزف الحديث في أوربا والعالم، ببساطة أشكاله وأناقته ودقة زخارفه وهدوء ألوانه إذ عمل على الإشتغال بالألوان القريبة من ألوان الطين حيث البني والأصفر والأحمر، وكانت الأشكال هي أواني ومزهريات رُسمت عليها أشكال زخرفيّة لحيوانات بتجريد عالٍ وبساطة، أو أشكال ثنائيّة أو زخارف مجردة، ولم يكن الفنّان (ليچ) إلا من أوائل الخزّافين الذين كان لهم تأثير كبير، وخصوصيّة في الخزف في الفن الحديث والمعاصر، ومن الفنّانين البريطانيين أيضاً الذين كان لهم الدور الكبير في إيجاد صورة واضحة وخاصة للفن الأوروبي الخزّاف (هانس كوبر) الذي تميّز بأعمال خزفيّة ذات طراز خاص، لم تخضع إلى مقاييس الأسلوب الذي تميّز بها الخزّاف (ليچ) حيث الأواني الوظيفيّة، إلا أن (كوبر) إنطلق في عوالم جديدة، إعتمدت الصورة الحديثة في التركيب الشكلي، حيث التراكيب الغريبة التشكيل وكأنها تجريدات من عوالم أخرى فقد إعتمد التجريد الهندسي في تركيب الأشكال والألوان فجاءت أشكاله مستطيلة أو دائريّة أو إسطوانية وذات ألوان تميل إلى البني الغامق وألوان التراب والطين وقد إقتربت الأشكال من التفاصيل الهندسيّة المعماريّة، وقد إرتبط هذا الأسلوب بالفنّان الذي إستلهمها من دراسته المعماريّة وأكدها في أعماله التي جاءت صورة لتلك الأنظمة (الأشكال 75، 76).



تكوين خزفي معاصر
عمل هانز كوبر (تشكيل 9)
شكل رقم (76)

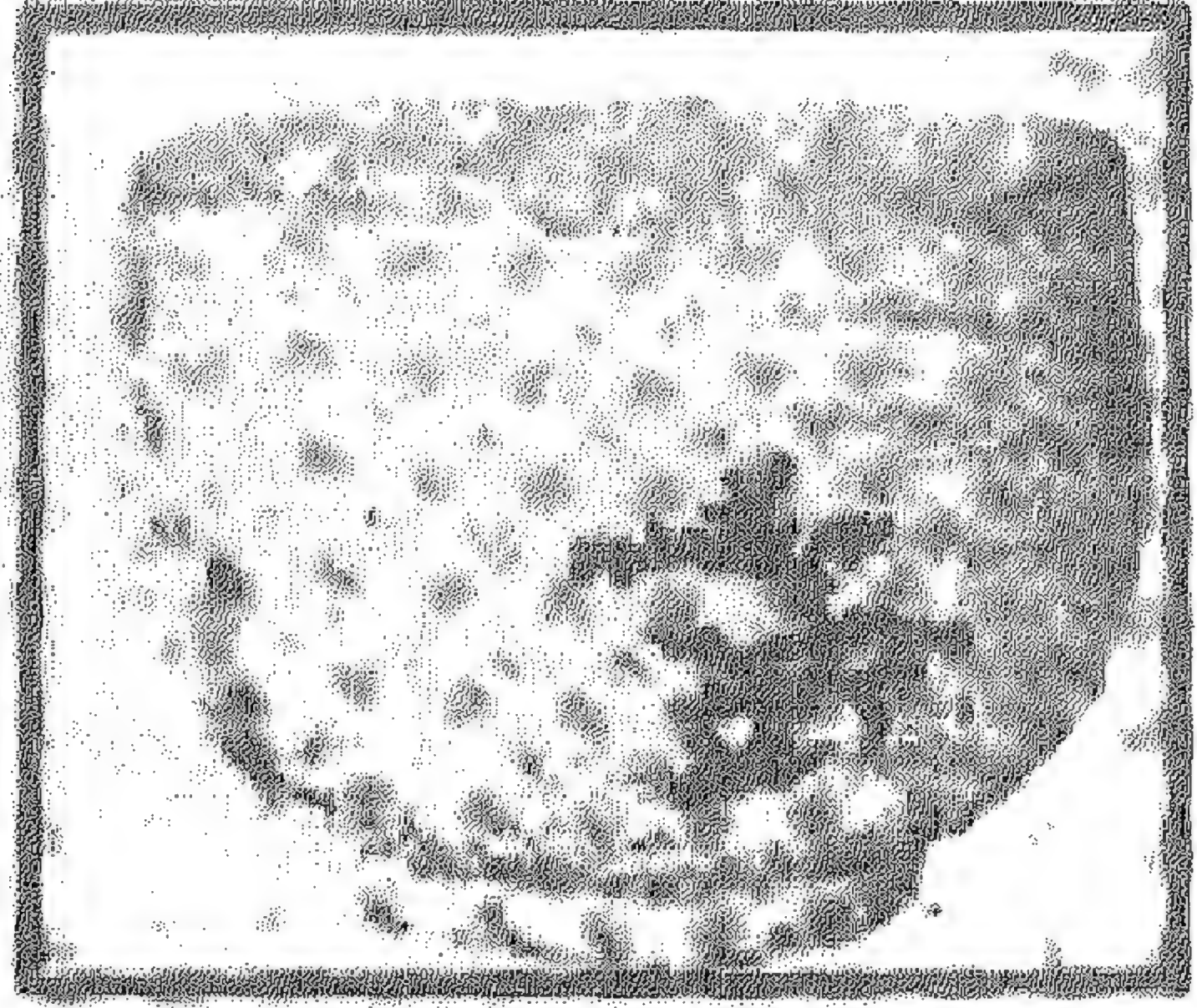


تكوين خزفي معاصر
عمل هانز كوبر (تشكيل 9)
شكل رقم (75)

وبالانتقال الى باقي الدول الأوروبية نجد الخزافة البلغارية (ويندا جو
لكاوسكي Wanda Golakowasky) التي تميّزت باستخدام تقنيّات وأساليب
خزفية متميّزة وحديثة فقد عملت بزجاج سمّي (زجاج الملح Salt Glazed)
والذي كان أحد التقنيّات الحديثة الخاصة وكذلك تقنيّة التزجيج المتكسّر
(Crack Glazed) وقد كانت تلك التقنيّات أسلوباً يعتمد على إظهار الملمس
الخاص الذي يوحي بقدّم زمن الأبنية وخلق الرؤية الخاصة بها فما كان منها
متكسّراً وكأنه بفعل الزمن. أو هو خشن الملمس ذو ألوان غريبة، خاصة،
تبيّن قدرة تلك الأشكال على التفرد والخصوصيّة، أما الفنانة جولكاوسكي
فكانت بلا شك إحدى الخزّافات المتميّزات بانتقاء تقنيّاتها الخاصة والتي
أكسبت خزفيّاتها روحاً جديدة وتفرداً (الاشكال 77، 78).



آنية خزف معاصر
عمل لوندا جولكاوسكي
شكل رقم (78)



آنية خزف معاصر
عمل لوندا جولكاوسكي
شكل رقم (77)

أما من أعمال (دولة سلوفاكيا) فكان الخزّاف (بافل نابك Panvel Knappek) الذي إعتد تقنيّة البورسلين وإظهار تلاعب في تلك التقنيّة أي إنه أظهر إسلوب السطوح المتكسّرة الرليفات على الزجاج وبما إن البورسلين مادة زجاج تمتاز باللّون الأبيض، فقد أظهر الخزّاف تقنيّات التلاعب باللّون الأبيض ولأول مرة في مواد متداخلة أبريّة رقيقة، فقد تلاعب الفنّان بمشاعرنا من خلال التلاعب بسطوح خزفيّاته التي تستدعيك لمداعبتها في ذلك التوازن المطرد وتلك التباينات الخلابة وفي التلاعب بالمنظور وتحقيق صدى في السطح ذي البعدين، فقد سحرنا (بافل نابك) بذلك التلاعب البصري الذي يأخذنا في أعماق الشكل وفي متاهاته للوصول الى رويّة الفنّان ومشاعره من خلال تلك الأشكال (الاشكال 79، 80، 81).



تكوينات خزفية معاصرة
عمل الفنان-رافيل كنابيك
شكل رقم (81)



تكوينات خزفية معاصرة
عمل الفنان-رافيل كنابيك
شكل رقم (80)

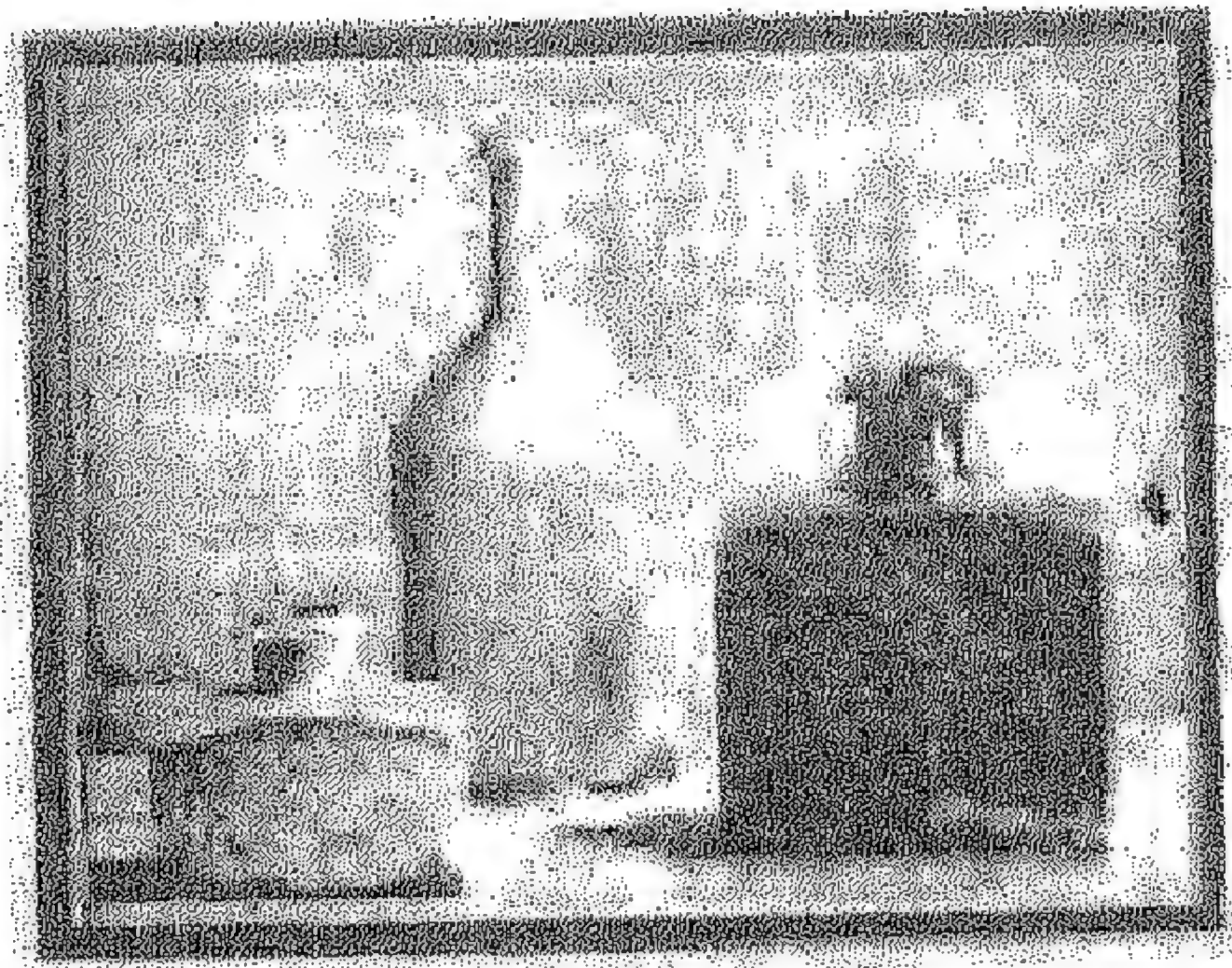


تكوينات خزفية معاصرة
عمل الفنان-رافيل كنابيك
شكل رقم (79)

وفي الدنمارك ظهر الخزّاف (اكسل سالتو Axel Salto) والخزّافّة (نتالي كريس Natali Krebs). وقد اعتمدا على تشكيل الخزفيّات بأشكال خشنة دون تزجيج وإظهار التضاد في تزجيج أجزاء منها فقط، وإن تلك التقنيّة تعتمد الإنجذاب نحو جماليّة الخزف وطبيعة ألوانها، حيث تُكوّن الآنيّة الخزفيّة لوناً وتشكيلاً مهماً من تقنيّة لون الأطيّان الخزفيّة وتلك التقنيّات أقرب بجماليّاتها إلى التقنيّات البدائيّة (الاشكال 82، 83).



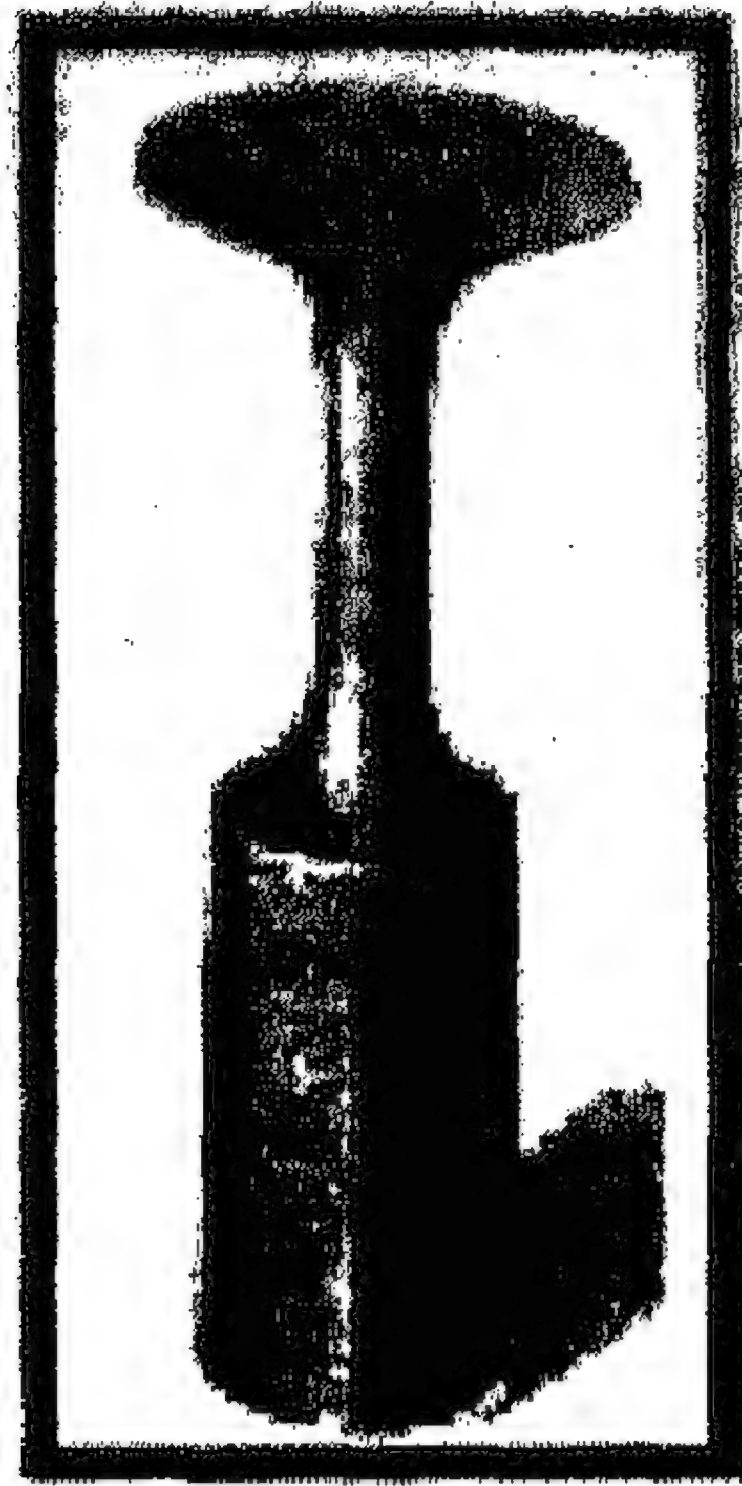
أواني خزف معاصر
ناتالي كريس
شكل رقم (83)



أواني خزفي معاصر
اكسل سالتو
شكل رقم (82)

وفي أستراليا ظهر الأسلوب الخاص بالخزاف (ديك سميث Dreeck Smith) الذي يعتمد إمتزاج الألوان وإعتمد على التلاعب في التشكيل وعناصر الخطوط كالمساحة والنقطة والخط فإن أشكال الفنان ديريك كانت دلالة على عمق التشكيل والتناسب الظاهر في خطوط أشكاله والدقة في التشكيل والموازنة الظاهرة بين الشكل والتصميم.

إن أشكال الأعمال الفنية لهذا الخزاف أكدت عمق رؤيته بتكويناته الشكلية التي عدت جريئة في تركيبها، متحدية في نسبها وتوازنها وبذلك فقد أكدت روحية الفنان وجرأته في إختيار أشكاله وألوانه (الشكل (84).

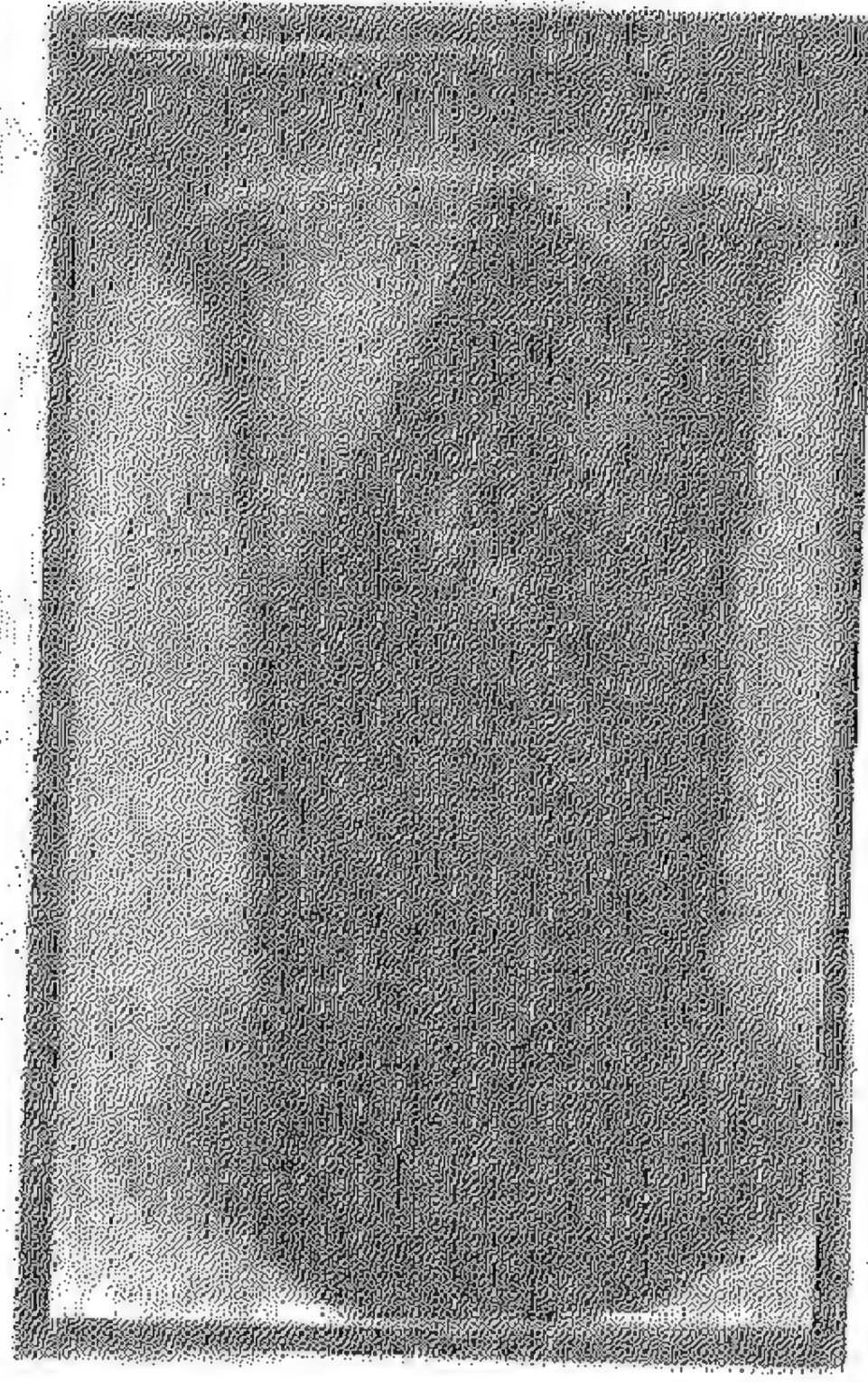


آنية خزف معاصر
ديك سميث
شكل رقم (84)

فأوروبا التي كانت منطلق الإنقلابات في الرؤية والأسلوب التي حققت قيمة الإنزياحات الشكلية التي أسست تلك التشكيلات وتركيباتها، وإن الإنتقال الثقافي والحضاري بين الشعوب وإختلاف البيئة المكانية والزمانية وإختلاف الرؤية والأبعاد الفكرية أسست أشكالاً أخرى وتقنيات متنوعة من الخزف، إذ ظهر عدد من الخزافين الذين أرسوا قواعد الخزف المعاصر بكل تناقضاته

وإنسجاماته، فقد ظهر عدد من التقنيات منها تقنية زجاج الملح على يد الفنان (دون ريتز Don Reits) الذي إهتم بهذه التقنية التي يُميزها بالتلاعب بالألوان والملمس والتي إعتدما الفنان لإظهار أشكاله المنقوشة بالألوان المتغيرة المختلفة، إذ يكون الشكل عبارة عن مساحات فارغة مزججة ومساحات غامقة وتلاعب في الظل والضوء في السطح الأملس والخشن.

وكان السطح الخشن هو سمة هذه الأشكال (الشكل 85).



آنية خزف معاصر

للفنان دون ريتز

شكل رقم (85)

أما التقنية الأخرى في أمريكا فهي تقنية الراكو التي إنتقلت من بلدان آسيا ومن خزفية الفنان (جيمي ديفز Jema Devis).

وكان خزف الراكو إحدى التقنيات الجميلة والإبداعية في الخزف، إذ أنها تعتمد تقنيات لونية جديدة يتلاعب فيها اللون الأسود مع باقي الألوان من خلال طريقة إختزال خاصة، قام الفنان بإعتماد هذه التقنية التي لونت أشكاله وزخرفتها بطريقة إبداعية رائعة تداخلت فيها كل الألوان وبالأخص الألوان المعدنية الفضية والذهبية واللون الأبيض المدخن، وكانت أشكاله عبارة عن

تشكيلات ذات تركيب بسيط ومتوافق مع ألوانها وكانت الألوان والجرار بسيطة الألوان ذات إحياءات وتأويلات تأخذنا معها إلى أعماق التاريخ وإلى عمق روح الفنان وأساليب تشكيلية وهي رؤية إلى دواخل الأشياء في بدايتها وبساطتها (الشكال 86، 87).



آنية خزف معاصر
للفنان - جيمي ديفس
شكل رقم (87)

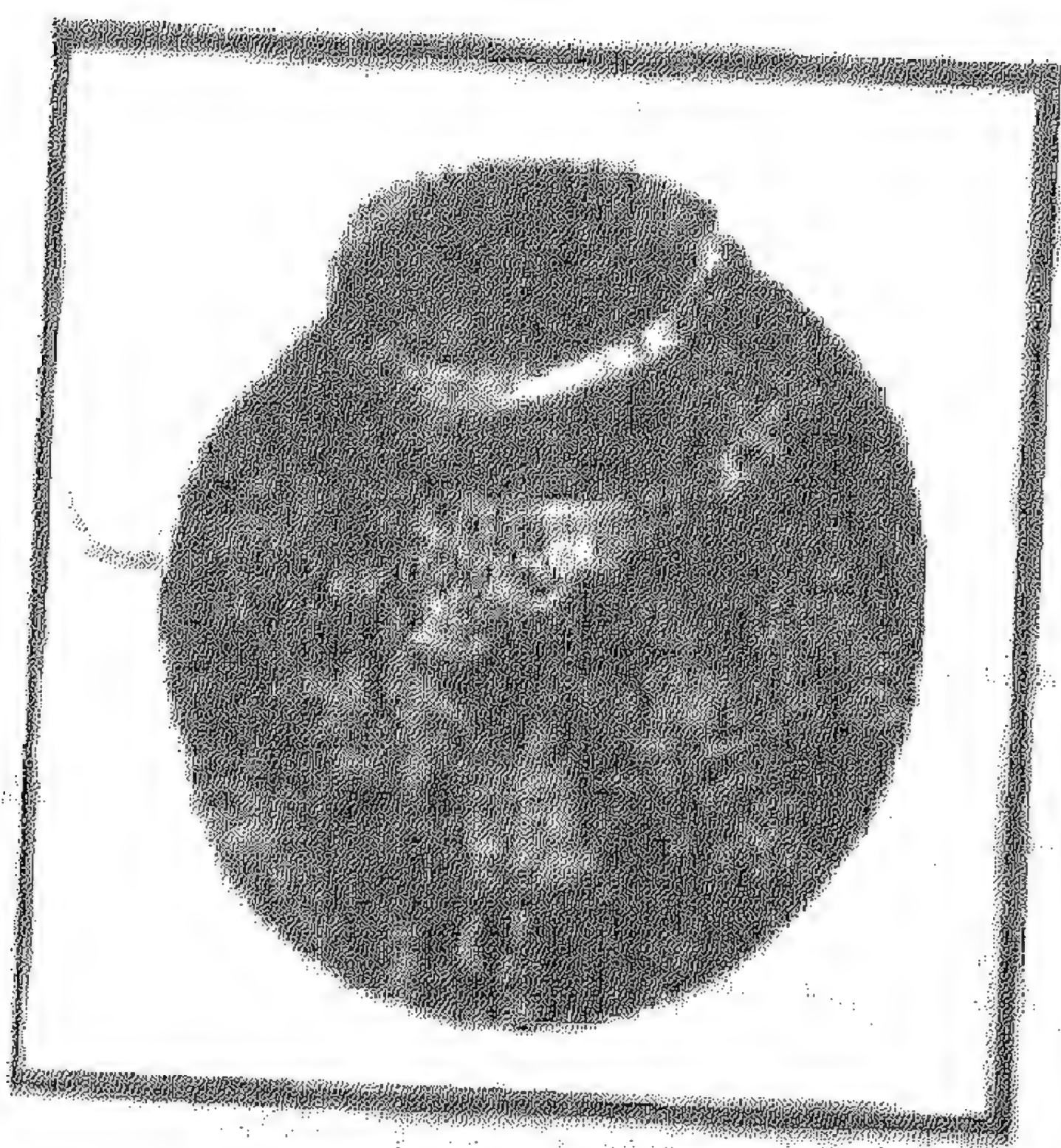


آنية خزف معاصر
للفنان - جيمي ديفس
شكل رقم (86)

وأسس الفن العربي خصوصيته التي ميزته عن باقي دول العالم فلا يمكن أن نعزل الفن المعاصر عن حضارة البلاد العربية العريقة القدم، التي كان لها الأثر العميق في خلق فن امتزج بتاريخه وإستوعب وجوده ليمتلك خصوصية تميزه عن باقي فنون العالم.

إن مرجعية الفن العربي ممزوجة بتلاقح فني وفكري وفلسفي، إرتبط بالإنسان بيئياً وتاريخياً، ومكانياً، والخزف الذي كان جزءاً من الفن العربي منذ أوائل التاريخ حتى الوقت الحاضر، فأصبح صورة معبرة عن الفن الجميل في الفن المعاصر.

وفي مصر كان الخزّاف (محي الدين حسين) الذي كانت خزفيّاته ذات خصائص عربية وإسلاميّة بالذات، وقد أبرز الفنّان بتجريداته المميّزة أشكالاً بشريّة بتشخيص مميّز رُسِمَت ولوِّنت على الأشكال الخزفيّة وكانت أشكال الأواني بسيطة وذات تقنيّات بسيطة أيضاً ولكن الرسوم كانت تتكامل مع أشكال الأواني، فكان الخزّاف واعياً لأشكاله متأثراً ببيئته وتراثه وعناصره الطبيعيّة، كما إستخدم تقنيّة البريق المعدني في أشكاله (الشكل 88).



آنية خزف معاصر
للفنان - محي الدين حسين
شكل رقم (88)

وفي الأردن كان للخزّافة (دعد المفلح) الأشكال الجميلة بتناسبها والوانها وتشكيلاتها وقد إعتمدت الخزّافة النقوش التي إمتلأت أوانيها بخطوط ورسوم ذات تشكيلات خاصة تتلائم مع تشكيل الأواني، وكانت الأشكال بتفاصيلها قد إعتمدت الإسلوب الإسلامي وإستوحت بأشكالها من التّراث الإسلامي والعربي فكانت قريبة من بيئتها وطبيعتها وتراثها فأبدعت بأشكال خزفيّاتها ذات الروح الإسلاميّة أو العربيّة⁽¹⁾ (الأشكال 89، 90).

(1) مجلة الشرق الاوسط، العدد (1560)، 1970.

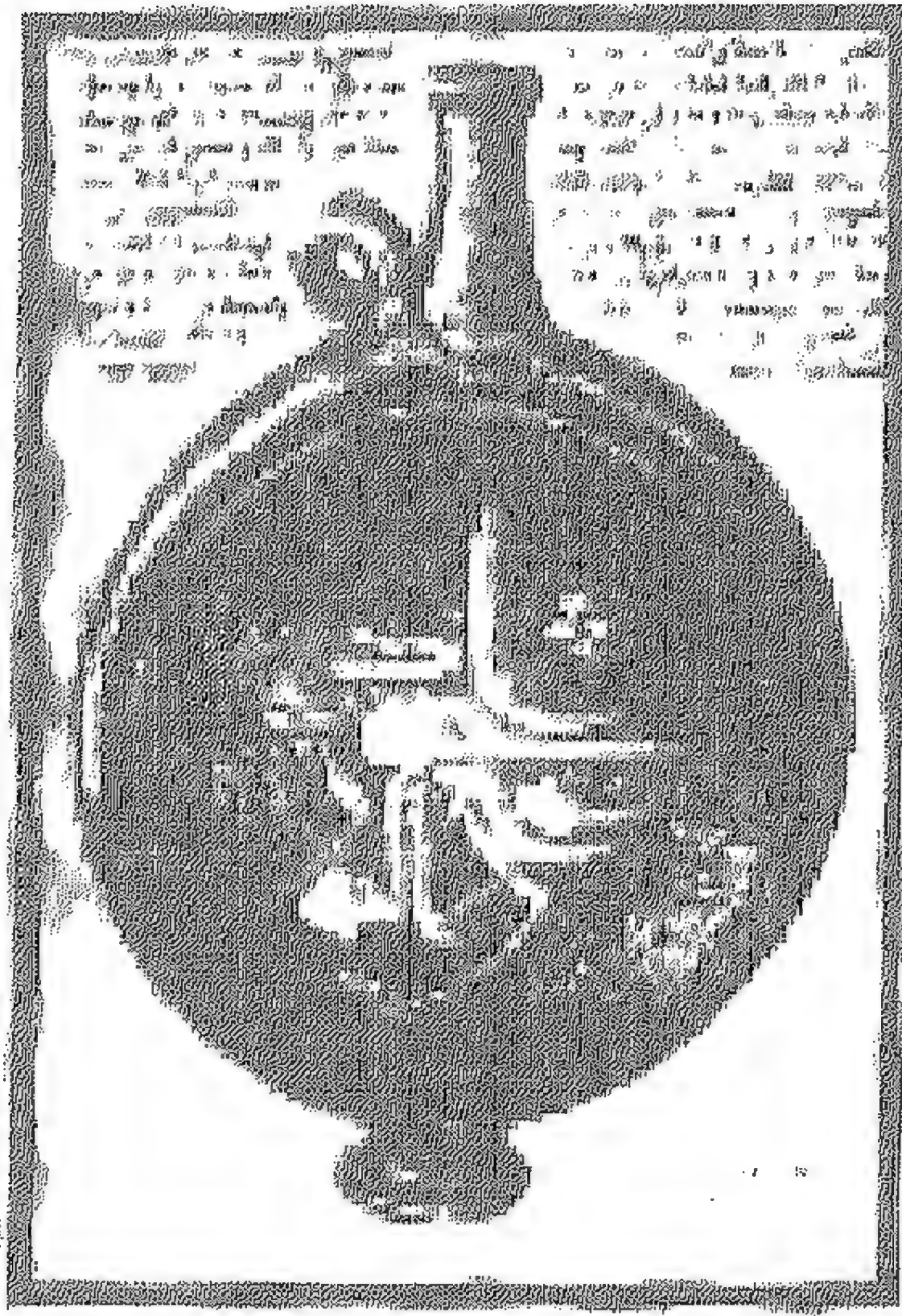


آنية خزف معاصرة
للفنان - دعد المفلح - الأردن
شكل رقم (90)



آنية خزف معاصرة
للفنان - دعد المفلح - الأردن
شكل رقم (89)

ولا يمكن أن نغفل عن دور الفنان المعاصر (محمود طه) الذي كان يمتلك الحس والموهبة العالية في فن الرسم والخزف فكانت خزفيّاته بتشكيلاتها، موعلة في التاريخ الإسلامي والحروف العربيّة، فقد إعتد الفنان الحروفيّات في أشكاله وبدأ يؤسّس لغة شرقيّة عربيّة إسلاميّة خاصة به ميّزته عن باقي الفنانين، وكانت أشكاله نموذجاً متألّفاً مع خطوطه، إشتغل الفنان بالألوان المعدنيّة ذات البريق الزجاجي وبذلك ألّف تشكيلة رائعة بين اللّون والشكل والزخرفة والخطوط والسطوح والإنسجام الشكلي واللّوني والتضادات في الظل والضوء والألوان، حتى بدت حلقة متواصلة أبدع الخزاف في إيجاد لغة تُميّز فنّه وتؤسّس نظاماً جديداً في الخزف متوازن الرؤية (الأشكال 91، 92).



تكوين خزفي معاصر
شكل رقم (92)



تكوين خزفي معاصر
شكل رقم (91)

المبحث الرابع

الخزف العراقي المعاصر

عندما نتحدث عن الخزف بشكل عام، والعراقي بشكل خاص فإننا نواجه نوعاً من أكثر أنواع الفنون شمولاً، فهو يضم النحت والتصوير بالإضافة الى حرفيته الخاصة بتركيب الخامات الطينية واللونية والخزفية ومراحل خلق الشكل من تشكيل الطينة وتلوينها وحرقها، أي إن فنّان النحت الخزفي هو خزاف ونحات ورسام.

إن هذا التعريف يدلّنا على السياق الذي تَكون عبر تاريخ الخزف العراقي.. والذي أشرنا إليه في فصول الرسالة السابقة، وصولاً الى النحت الخزفي المعاصر. فالتقاليد في هذا الفن كثيراً ما تتعرض للتغيير من جراء ما يظهر من حاجة أو تقنية جديدة أو فكرة جديدة في صياغاته الشكلية أو المفهومية.. إضافة الى إن له تاريخاً صناعياً موروثاً كبيراً في العراق.. ولذلك فإن حتمية تنوّعه الإسلوبى تتأتى من تنوّع إستعاراته التصميمية ومن الروافد المتعدّدة، التي تتحكم في طرائق إنتاجه.

ففي مراجعة بسيطة للنحت الفخاري العراقي نجد إن التصميم المتنوّعة والتكوينات التي تُشكّل سياقه، مصنوعة بعناية فائقة أكثر من تلك العناية الفطرية التاريخية والتقليدية في فترات زمنية سابقة وإن بعض التصميم تستلهم تكويناتها من أشكال النباتات والأوراق التي تتفجّر الى الأعلى

كالنافورات داخل الأواني، والمنتبّع لهذه التكوينات يجد لها مرجعاً تاريخياً، وقد إندثرت الحاجة الى أشكالها في العصر الحديث لكن الفنان العراقي يبحث داخل حقلها عن تشكلات وربما تساعد على إعادة إنتاجها تحت تأثير الملامح المتفرّدة في تأسيس هوية فنيّة خاصة.

ثمّة أنواع أخرى من التصاميم إشتقت من هيئات الحيوان والإنسان والطير، ولهذه الإشتقاقات أساس أو جذر تاريخي ربما يعود الى العصر العباسي والسبب في تزيين القصور والبلاط كان لإظهار ترف تلك البلاد فقد وجد هذا الإتجاه صدهاء في النحت الخزفي العراقي، الذي لا يزال يقع تحت سلطة المرجع التاريخي والجغرافي.

والسؤال يبدأ عن الكيفيّة التي حدّدت الأساليب المتنوّعة وكذلك التأثيرات التي شكّلت سياق الوحدة الكلّية في المجال الإنتاجي لهذا الفن؟

إن النحت الخزفي قد أسّس نفسه في العراق - على مادة البيئة والمحيط. فالتسميات تصلح هنا للعناوين أمام المواد فتنتهي الى الوجود.

وبمقارنة ظهور هذه المادة (الموضوع) قديماً يمكن الإستنتاج بأن شيئاً ما قد حدث وإن وحدة ما، تتحكّم بإنتاجه وظهوره. ليس فقط على مستوى هذا الظهور، بل على تعييناته الإسلوبية والجمالية التي تغيّرت وتتنوّعت.

فهل إن البيئة والمحيط قد تغيّرت في غضون الخمسين سنة الماضية أم إن هذا الفن هو الذي تغيّر؟

لقد تغيّر الإثنان معاً، لكن المسألة الجوهرية لا تعود الى التغيرات من حيث هي كذلك، بل الى الإقتراحات التي قدّمها الفنانون العراقيون، والتي

تُشكّل القيمة الحقيقيّة من جهة التّنوع (والتنوع.. المحكوم أصلاً بضرورات
بين الثقافة والطبيعة والتاريخ.. وطبيعة تقاوم وثقافة تُكيّف، وتقبّض وتؤسّس
وتحوّل..).

إذن ثمة حدود واضحة للجدل بين الماضي والحاضر وتنوّعه في النحت
الخزفي العراقي، فهناك الحداثة كما عرفها الفنانون المعاصرون، والموضوع
المحلي أو الشخصية التاريخيّة والثقافيّة، والحواريّة الجدليّة قائمة على أساس
هذين المفهومين اللذين عمّلا سوية في تنافذ ودخول وخروج وإستجابة
ومقاومة وتكيّف وإعادة تعريف للتقنيّات وتمثّلاتها.

بعض أعمال النحت الخزفي العراقي تقوم بوظيفة التمثيل والتشخيص
لكنه تمثيل وتشخيص إسلوبى، تختزل فيه الأشكال المتعينة وتسقط على جسد
العمل ضمن مفهوم جمالي وهو الذي يقوم بتعريفه، علماً إن جميع عناصره
تأليفيّة. وإن هذه الأسلبة، والمفهوم يتوسطان بين الحداثة والفن العراقي القديم.

وهذان الإثنان يشيران الى ولادة حركة جديدة. وأزاء ذلك يشكل المفهوم
حالة من التناظر التلقائي داخل الحداثة الأوربية التي أسقطت مركزيتها الثقافيّة
توّاً وبدأت تستعير من الفنون الإسلاميّة والأفريقيّة ومن التراث الفني العربي
الإسلامي المتّمتل في الحروفيّة والزخارف والخطوط والتكرار،... إنها على
وفق ذلك أخذت وأعطت هذا الفن الكثير من صياغتها وأساليبها.

ومن الواضح إن قراءة لهذا الفن. الذي يُمثّل وسطاً ثقافياً ومُحيطياً،
تترسّب لدينا قائمة بعناصره وعلاماته.

ويلاحظ إن المنجزات الفنية تمثلت وهضمت إختلافات إسلوبية مهمة، فإن أية مقارنة بين ما أنجزه الخزافين العراقيين (طارق إبراهيم) و(سعد شاكر) قد تُشكّل فكرة الجدل أصلاً والمؤسّس في التعبير عن المكان المحلي في مستوياته المختلفة وهي مفتوحة على مجتمع واحد... إن مشكنة الإختيار الإسلوبي تعمل بقوة على حدود الموضوع وحقله أكثر من تنوّعاته التقنية لكن الإسلوب في النهاية سينطلق بحالة من متطلبات، ليؤسّس خطاً فنياً في فضاء فني جديد له رموزه وثقافته المستقلة بعض الشيء عن تمثيلات الأوروبية.

ففي مثل هذا التوجه كان خارجياً، وثمة توجّه في إستكشاف الفحت الخزفي من الداخل، إنه بحث مُتجدّد في العالم الفردي ورموزه ويقظته على نفسه، بحيث من الجائر تسميته بالجدل الداخلي وهو ما نعيه بالتنوّع.

إن الإسلوبية الفنية والجمالية أضحت موضوع مناورة لان (الداخل نفسه) مؤسّس ومُتخّم بالمزاعم ووجهات النظر والثقافات والآراء حتى بين الفنانين أنفسهم وكذلك تجاربهم الشخصية... فمن هنا أضحي تأويل العمل الفني من خلال تأويلاته لإسلوب الفنان ممكناً ومحتماً.

فإن جدلية البيئة والمحيط تُؤلف بين التوجهين (التوجّه الى الخارج والتوجّه الى الداخل) لكن بعد إنهيار الحدود بينهما، فالداخل والخارج يتداخلان في تأويل واحد حتماً ونعرف بأن سياق الفن (الوحدة) الكلية تتّحاور جدلياً مع الإنحرافات والإنزياحات الشخصية (التنوّع).

وحقيقة يمكن القول بأن لا حدود لهذه الجدلية متعيّنة فمن حيث التعريف الذي تعتمده لا تظهر البيئة والمحيط كأنساق ظاهرة بل كأنساق غائبة

ومختزلة الى معان ضمن التشكيل. فهو حدٌ من علاقة دلالية يؤشر اليها الشكل ويطويها. هذا التعريف هو المنهج الذي ستم عن طريقة قراءة الأعمال الفنية لهذا الفن في وحدته وتنوّعه وكشف رموزه تطبيقياً.

حاول النحت الخزفي في العراق تحقيق وحدة سياقية، ويمكن تلمّس إستعاراتها ونظامها على وفق التقسيم الآتي:

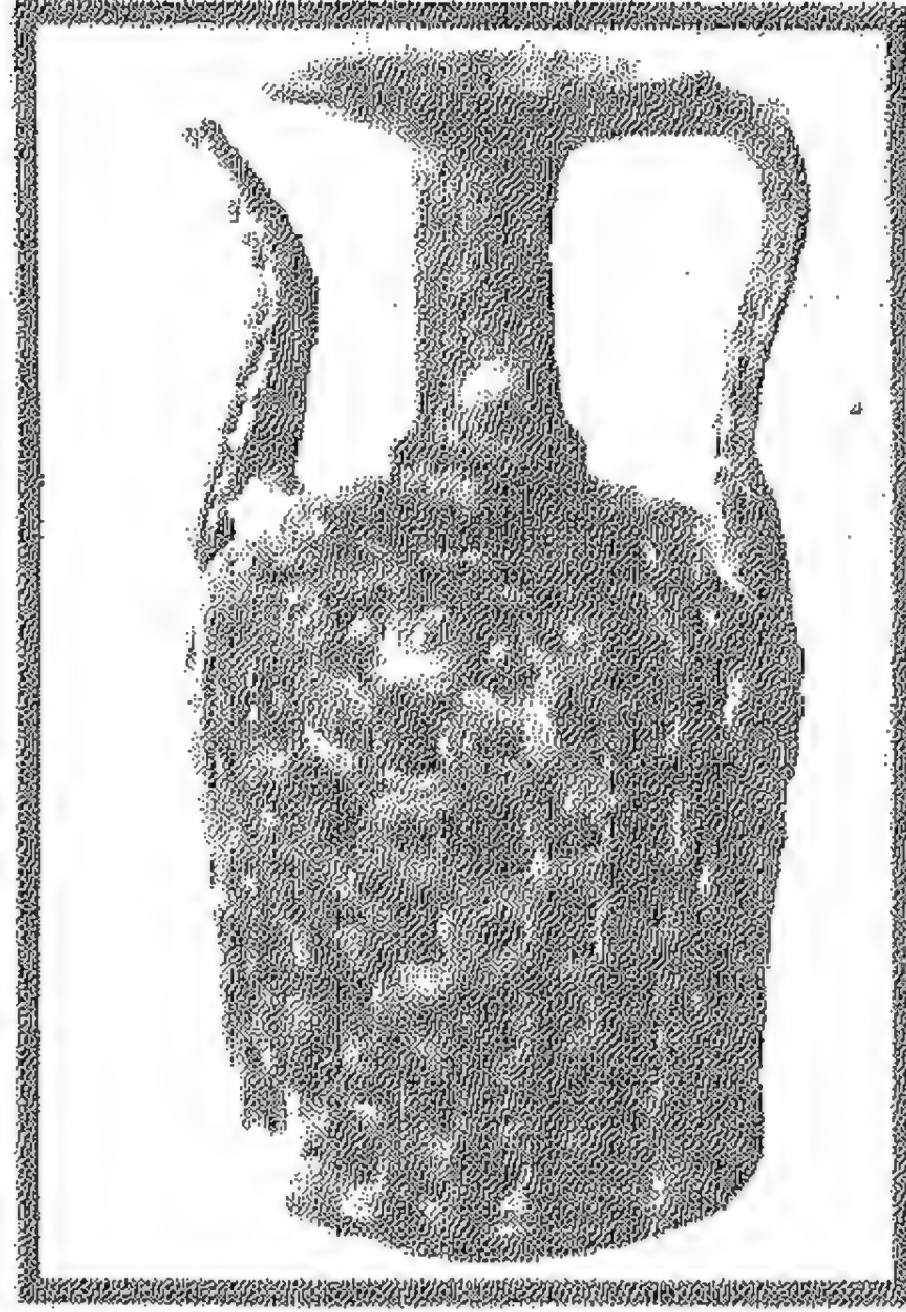
- 1- الوحدة الموروثة الرافدينية.
- 2- الوحدة في الفنون الإسلامية.
- 3- الإستعارات الغربية المعاصرة.

ما سعى إليه الخزف في العراق هو ما سعت إليه فروع التشكيل الأخرى كالرسم والنحت أيضاً... هذه الفنون لم تغادر مرجعياتها المؤسسة لنظام بنية الفن في العراق... الى الدرجة التي أصبح منها المنجز التشكيلي لا يقوى على قطع أو اصره بالمرجع، والفنان في تطلّعه الدائم لإيجاد عناصر بناء محاولاً ربطها أو إيجاد علاقة ومبررات جديدة ترتبط مع العناصر الأساسية التي يعتبرها الفنان ضمنية، كالخط واللون والاتجاه والملمس والشكل والقيمة اللونية والحجم، أما العلاقات فهي تلك الروابط التي تجمع الأجزاء الإنشائية مع بعضها البعض التي ينبغي أن يكون كل عنصر فيها متآلف مع الآخر لخلق الإحساس بالترابط المستمر ما بين تلك العناصر.

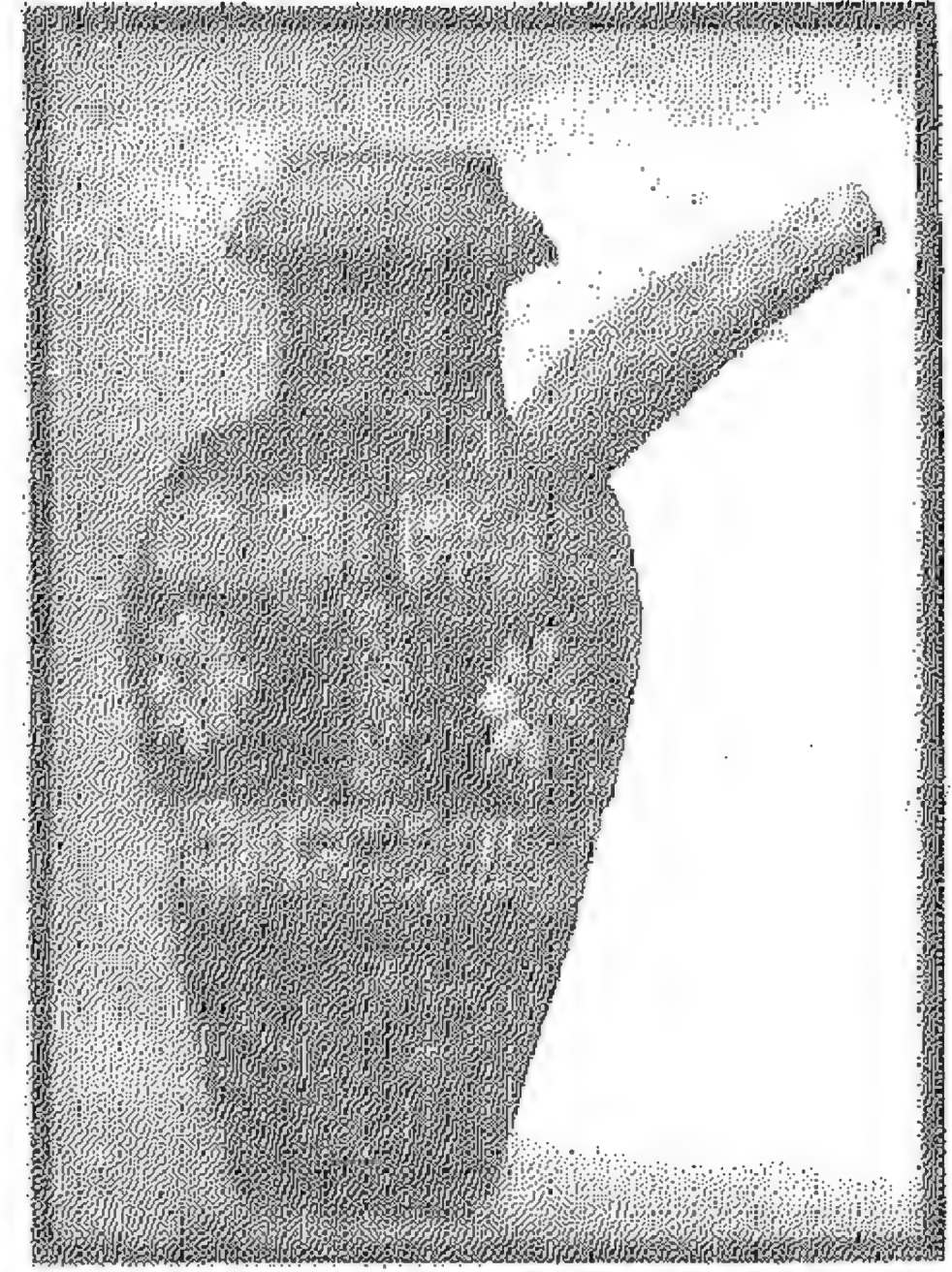
ولذلك يمكن ملاحظة الأشكال المتشابهة بالإستعارة (انظر الشكل 93-94):



عمل من خزف المعاصر
تكوين معاصر
شكل رقم (95)



عمل من خزف الاسلامي
تكوين اسلامي
شكل رقم (94)



عمل من خزف الراهديني
تكوين قديم
شكل رقم (93)

إن ما يحدث اليوم في بنية الشكل هو ذلك الهاجس المندفع نحو التحوّل الى الأشكال الأكثر إختزالاً، يُحاول الفنّان أن يُحافظ على منح النتاج الفني (هويّته ومضامينه) والتي غالباً ما نجدتها تصاغ وفق علاقات تنظيميّة، لأسس وعناصر شكليّة تُحاكي واقعاً جديداً يحمل في طيّاته رموزاً، تُعدّ حلقة الوصل بين تعالق القديم (الأصيل) الموروث مع الحديث والمعاصر وصولاً الى تنظيم شكلي جديد يخترق العصر القديم وصولاً الى معاصرة شكليّة جديدة.

ولذلك نجد التنوّع في النحت الفخاري المعاصر يأتي على ثلاثة أشكال مختلفة:-

1. يستخدم الفنّان التباين الشكلي شرط التّحكّم باستخدام التنوّع في الموضع الصحيح.

كما فعل ذلك جواد سليم في (نصب الحرية) أو ما فعله شوكت الربيعي في أعمال الرسم أو ما قدمه الخزّاف العراقي المبدع سعد شاكر رحمه الله (الشكل 96) ...



نحت خزفي معاصر
للفنان سعد شاكر
شكل رقم (96)

نرى إن الفنّان في هذا الشكل قد أوجد ترابطاً كبيراً بين عمله الفني وبين إستعارته لأشكال الدمي الأنثوية الرافدينية، والتي تمتدّ الى تمثيل حركة الجسد وطريقة بنائه. فجاءت شكلاً منعكساً لتلك الأشكال الرافدينية، قد نتفق معاً فيما يتعلق بالإستعارة، لكننا ينبغي أن لا نغفل عن مقدرة الفنّان بتجريد الأشكال وتحريرها من سلطة الإيقونية.

لذا لا يمكن إغفال عملية إستخدام التنوّع بشكل واضح فيسقط أي مقولة تدعي الإستلاب، فهناك مقاربة بيئية تحاكي الموروث فإستطاعت لغة الألوان أن تفصح عنهما. إذاً يمكننا تلمّس إستعارات رافدينية واضحة في هذا المثال (الشكل 97).



نحت خزفي معاصر
للفنان ماهر السامرائي
شكل رقم (97)

إن هذا العمل بناء خزفي لا يخلو من إستعارات ورموز إسلامية. لكنها دخلت في بنية العمل بصياغة جديدة يمكن أن نسميها بيئة العمل فالشكل وحدة مسطحة تملؤها الكتابات وبأشكال مختلفة فمنها كبيرة الحجم في وسط الشكل ومنها الصغيرة في أسفل الشكل وهناك ما هو أصغر حجماً في الطرف الآخر للشكل ويوجد شكل آخر يوحي بقطعة أو رقعة جلدية كانت تُستخدم لأغراض الكتابة والتوثيق. بمعنى إن العمل يتأسس على مرجع إسلامي بالإضافة إلى تضمين رموز كتابية جاءت متممة لحركة الرموز والأشكال السومرية التي زخرت بها مسلات حضارة وادي الرافدين.

2. هناك إنزياح يتحقق من خلال الأساليب المختلفة التي تنتظم فيها الهيئة أو الشكل في الإدراك الحسي وهو التنوع الناشئ عن وجود علاقات الشد

الفضائي والتشابه والسيادة. (كما في عمل الفنان سعد شاكر) الموضّح (الشكل 98).



نحت خزفي معاصر
للفنان سعد شاكر
شكل رقم (98)

محمولة على موازنة لم تشمل الكتل بل شملت أيضاً الموضوع على طرفي الحدث. مع استعمال التنوّع في الأشكال والرموز والألوان في داخل العمل إلا أنه بقي مساوياً لعنصر الوحدة الذي يغطي على جميع مستويات العمل التقني والموضوعي، ونرى استعمال عنصر من عناصر التنظيم الشكلي وهو التباين في الأشكال وفي الخطوط وفي الملمس وبين الناعم والخشن والتباين في الحركة.

وإن علاقة الكتلة بالحركة علاقة مستقرة وذلك لأن التكوين العام يتّجه عمودياً (فالثبات والصعود) في المكان يعكس الحركة المستقرة. أما علاقة الحركة بالفضاء فهي علاقة متداخلة لأن الفضاء حدّد العمل من خلال تداخله

في منطقتين الأولى بين الأكتاف والكرة التي تُمثّل الرأس وعلاقة اللون باللمس التي إستطاعت أن تثبت خطاب التعبير الذي لا ينفلت من مرجعية إسلامية يعلن عنها اللون الشذري الفيروزي كمرجع إسلامي طغى على نتاجات الفن الإسلامي لحقبة من الزمن في محاولة تحقّق التواصل المُتجدّد بين القديم والمعاصر في بنية شكلية تسجل لصالح التشكيل العراقي المعاصر.

3. هناك نوع آخر من التوجّه، وهو التّنوّع التام الذي يتباين تبايناً كاملاً مع النظام العام للعلاقات مما يضفي صيغة على التكوين كما في بنائيات بيكاسو (كأس الأبسنت).

هذا الإسلوب قد يخضع مرات لتأثير الأساليب الغربية المعاصرة في منجزاتها المتنوّعة شكلاً.. حجماً.. لوناً.. تقنياً، ويمكن تأشير ذلك التأثير أو تسجيل نقاط التقاطع المتحقّقة في الخزف المعاصر في العراق، هذا من جانب ومن جانب آخر قد لا يتحقّق أي شيء من كل ما سبق إن قلنا عن ذهنية الفنّان وعن طبيعة التحليل وتمظهر المنجز الفني في هيئته النهائية ...

المصادر

- 1- ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر للنشر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1966.
- 2- ابو ذيب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت 1979.
- 3- ابو غازي، بدر الدين: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
- 4- ادونيس: سياسة الشعر، دار الآداب بيروت، 1985.
- 5- افسيانيكوف، ميخائيل: جماليات الصورة الفنية، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984.
- 6- الأسم، عبد الأمير: جماليات الشكل في الفن العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1997.
- 7- كوبل، ارنست: الفن الإسلامي، ترجمة احمد موسى، بيروت، 1966.
- 8- الافي، ابو صالح: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
- 9- التريكي، فتحي: رشيدة والتريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992.

- 10- التكريتي، جميل نصيف: اضاءة تاريخية على قضايا اساسية، موسوعة نظرية الأدب، ج2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1922.
- 11- الجابري، محمد عابد: أسس الفلسفة.
- 12- الجابري، محمد عابد: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة، مدخل إلى فلسفة العلوم، ج1، بيروت، 1982.
- 13- الرويلي، د. تيجان وزميله، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
- 14- السواح، فراس: دين الإنسان، منشورات علاء الدين للتوزيع والنشر والترجمة، سوريا، دمشق 1994.
- 15- الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة نهضة مصر، 1966.
- 16- العذاري، د. أنغام سعدون: بنية التعبير في المنحوتات الفخارية والخزفية في العراق القديم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.
- 17- العزاوي، نبيل عبد المجيد طه: الصورة البصرية في الفن العربي الإسلامي وانعكاسها على الشكل المعماري العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 2002.

- 18- الغنزي، ارشد عبد الجبار عبدالله: استقلالية الشكل في العمارة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة بغداد، 1997.
- 19- القدامي، عبدالله (ثقافة الامثلة) مقالات في النقد والنظرية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط2، 2000.
- 20- المعماري، عبد الرحيم: الدليل والنسقية، المنشورات الجامعية المغربية، ط1، مراكش، المغرب، 1997.
- 21- الهيتي، اياد احمد محمد: المعنى وتغير العلاقات الشكلية للعمارة المعاصرة، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1992.
- 22- امهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، دار المثلث، بيروت، 1981.
- 23- أمين، عبدالله: اغابو ميسر سعيد: غرود، مديرية الآثار العامة، بغداد، 1986.
- 24- اميو، احمد مختار: الإسلامي والفلسفة والعلوم، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، اليونسكو، دبلن، 1998.
- 25- ايكو، امبرتو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة للثقافة، القاهرة، 1996.
- 26- بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1999.

- 27- بارت، رولان: مبادئ علم الدلالة، ترجمة محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- 28- بارو، اندريه: سומר فنونها وحضارتها، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي: تقديم اندريه بارو، مطبوعات وزارة الثقافة والاعلام، جمهورية العراق، بغداد، 1977.
- 29- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث، بغداد، 1973.
- 30- برانكاري، هنري: الوحدة والتعدد في الفكر العلمي الحديث، ترجمة الميلودي لعموم، دار النوار للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
- 31- بريث، دل: موسوعة المصطلح النقدي، التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
- 32- بكداش، كمال: نظريات في علم النفس، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1986.
- 33- بنفست، أميل: سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986.
- 34- بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم، دمشق، 1970.
- 35- بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

- 36- تودروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر قنيني دار افريقيا الشرق، 2000.
- 37- تودوروف وآخرون: في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الديني، ط1، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- 38- جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
- 39- حسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.
- 40- جولدمان لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة.
- 41- جواد، سلام جبار: جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2003.
- 42- ديمان، م.س: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف بمصر، 1958.
- 43- نريل، عدان ابن: الفن في الزخرفة العربية، دار الفكر العربي، دمشق ط1، 1963.
- 44- رaman / النظرية الأدبية المعاصر ترجمة سعيد الفاغي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

- 45- ريد، هريوت: الفن والمجتمع، ترجمة فارس ميري، دار القلم، بيروت، 1975.
- 46- زكريا، ابراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، (د.ت).
- 47- سيرنج، فيليب: الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، 1992.
- 48- شتراوس، كلود ليفي: الاناسة البنائية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1986.
- 49- شموط، عز الدين: لغة الفن التشكيلي (علم الإشارة البصرية)، جامعة البنات الأردنية، بلا.
- 50- عبد الحميد، سعد زغلول: العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1986.
- 51- عبد الحميد، د. شاك: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- 52- عبد الرزاق، هناء مال الله: التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000.

- 53- عبد الوهاب، يزن محمد: الشعرية في العمارة العربية المعاصرة، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1998.
- 54- عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، صفاة، 1982.
- 55- عواد، علي: التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث، بحث في انساق العلامات المسرحية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1989.
- 56- غانشف، غورجي: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.
- 57- فرانكفورت، هنري وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مراجعة محمود الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، 1960.
- 58- فرحان، حيدر خالد: الرمز في الفن العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1988.
- 59- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
- 60- فضل، د. صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، 1995.

- 61- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987.
- 62- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
- 63- كوبلر، جورج: نشأة الفنون الإنسانية، دراسة من تاريخ الأشياء، ترجمة عبد الملك الناشف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965.
- 64- كوبلر، ارنست: الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، بيروت، 1966.
- 65- كيرزويل، اديت: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985.
- 66- لوثن، نور الهدى: علم الدلالة جامعة الزيتونة، بنغازي، ط1، 1995.
- 67- محمد، حسن زكي: أطلس الفنون الخزفية والتصاميم الإسلامية، دار الرائد العربي، 1981.
- 68- مقدمة دليل معرض الخزف العراقي، المركز الثقافي العراقي، لندن، 1977.
- 69- نوبلر، ناثات: حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للنشر، بغداد، 1987.
- 70- هانز جورج جاديمير: تجلي الجميل، ترجمة د. سعد توفيق، تحرير روبرت برناسكوني، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997.

- 71- هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة العامة المصرية للنشر 1971.
- 72- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا مراجعة: أحمد خاكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- 73- هوكز، ترانس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- 74- هوينغ، رينيه: الفن وتأويله وسبيله، ترجمة صلاح مصطفى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- 75- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
- 76- يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د.ت.).

المصادر الأجنبية

- 1- American craft, number 3, july, 1929.
- 2- Banta, juan pablo, notes for a theory of meaning in design, in broadbent, bunte and tencks sings, symblos and architecture, john willy and sons, 1980 hodson publishing co. Lte, england, kent, 1976.
- 3- Nelson, glenn, c., ceramic a potters hand book, second edition holt. rinehart and winston, new york, 1960.
- 4- Maggzin ceramics, art and percption, 1990, no, 21.
- 5- Peter lan, studio ceramics, london 1983.
- 6- Peter lan, studio ceramics, london.
- 7- Rose, muriei: Artist potters in england, faber and faber.



الوحدة والتنوع

في الخزف العراقي المعاصر

ISBN 9957-02-325-0



9 950007 022356

Dar Majdalawi Pub. & Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box:1758 .Amman.11941- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب ١٧٥٨ . عمان . ١١٩٤١ - الأردن

E-mail: customer@majdalawibooks.com

www.majdalawibooks.com